中國曲學研究

第一辑

《中国曲学研究》编辑委员会

河北大学出版社

责任编辑 韩　宁
装帧设计 李　伟
封面题字 刘崇德

中國曲學研究

江山如畫一時多少豪傑

ISBN 7-81097-126-3

9 787810 971263 >

ISBN 7-81097-126-3/I·176
定价：36.00元

中 国 曲 学 研 究

《中国曲学研究》编辑委员会

河北大学出版社

责任编辑:韩　宁
装帧设计:李　伟
封面题字:刘崇德
责任印制:蔡进建

图书在版编目(CIP)数据

中国曲学研究/刘崇德主编.—保定:河北大学出版社,2006.4

ISBN 7-81097-126-3

Ⅰ.中...　Ⅱ.刘...　Ⅲ.元曲-文学研究-中国-文集　Ⅳ.I207.24-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 027681 号

出版:河北大学出版社(保定市五四东路 180 号)　　经销:全国新华书店
印制:河北新华印刷一厂　　规格:1/16(787mm×960mm)
印张:16.875　　字数:251 千字　　册数:1～500 册
版次:2006 年 4 月第 1 版　　印次:2006 年 4 月第 1 次

定价:36.00 元

主办单位:河北大学艺术学院

河北大学曲学研究中心

编辑单位:《中国曲学研究》编辑部

前　言

□冯光钰

为了更好地推动我国具有悠久历史传统的曲学的进一步发展，河北大学艺术学院创办了以中国古代曲学为研究对象的中国曲学研究中心，并率先编辑出版了我国首本《中国曲学研究》学刊。这对促进中国曲学的学科建设，探讨曲的艺术规律和创作方法，充分利用曲学这一丰富的传统文化资源，必能发挥积极的作用。

曲，是中华民族艺术宝库中的一颗璀璨明珠。声辞相配、声辞合一，音乐与文学的密切结合形成了曲的艺术特色。曲，作为曲学研究的主体，既具有音乐性，又具有文学性。从曲的音乐性来看，远可追溯到上古民间歌谣、乐舞，至隋唐，燕乐声乐化的直接结果是词乐，即曲子的产生。宋代以来的千余年间更有南北曲及戏曲、散曲、说唱音乐、民间小曲等广泛流传。曲的文学性也很强。历代的曲与诗词是同源异派的关系，诗词对曲的形成有明显的影响。如南北曲都是将长短句韵文按一定的曲牌框架填写的，而清代的花部戏曲剧种及说唱曲种则多采用齐言唱词。

经历代曲家孜孜不倦地求索，中国曲学在曲史、曲论、曲法等研究均有很多的建树，在曲的历史源流追溯、曲的理论评述与解析、曲的艺术创作技法诸方面，都有丰富的学术积累。

20世纪前期，曲学研究在王国维、吴梅、王季烈等国学大师的推动下，一方面继承传统治学方法，另一方面又引进和借鉴西方的一些文艺理论成果，开启了近现代曲学研究的新风气，特别是对中国戏曲史的研究、《九宫大成》的影印和探讨等，取得了很大的进

展。

改革开放以来，曲学研究再度引起人们的关注。词曲学界的刘崇德等著名学者加大了古代词曲学典籍的整理和发掘的力度，大力开展曲学研究，相继出版了一些曲学研究专著，为高等院校开设词曲学课程，并培养词曲学硕士、博士生，初步建立起一支研究曲学的学术队伍。

承接传统、开拓创新、面向未来。在新世纪，曲学研究将更加充满学术活力。

目　录

《新定九宫大成南北词宫谱校译》序

□詹　锳

门生刘崇德君,得硕士学位后一直在我研究所从事中国古代文学的教学与研究工作。其于词曲尤为爱好,我闻其于曲学自有师承渊源。词曲方面著作已有《元杂剧乐谱研究与辑译》、《碎金词谱今译》。近年又在参加完成了由我主编的《李白全集校注汇释集评》之后,将《新定九宫大成南北词宫谱》八十二卷校译完毕。在交由天津古籍出版社出版之际,恳请我为序弁其卷首。

《新定九宫大成南北词宫谱》,习称《九宫大成曲谱》,刊于清乾隆十一年(1746),为南北词的格律与乐谱总谱。此书无论在宫谱的体制上,还是在乐谱歌词的搜集整理上,以及对曲律的研究上,都堪称为集前人成果之大成者。南北词即南北曲。我国古代乐府声诗流衍为唐宋词,又发展为元曲、南戏传奇,而归结于昆曲。这反映了词曲作为文学、音乐以至戏剧表演这一综合为一体的艺术形式发展的必然规律。金元诸宫调、元明杂剧,音据入派三声的《中原音韵》,声用北腔,被称之为北曲。明代中叶以来,在宋元戏文基础上发展起来的传奇渐兴,其音遵保留入声的《洪武正韵》,声依南腔,被称之为南词或南曲。南曲于明代嘉靖、隆庆间经魏良辅等人改造为昆腔,遂风靡大江南北。而后北曲亦渐没入昆腔,于是南北曲定昆腔于一尊。以昆腔为主体的南北曲,无论是在舞台搬演,还是在清唱(清曲)方面,自清初至乾隆年间,都已达到极其隆盛之境地;我国词曲艺术自唐宋以来的曲牌体形式和以曲牌为基础的联曲体已经完全成熟,并已形成了一整套固定的程式。《新定九宫大成南北词宫谱》的编定与刊行,正是通过标定曲牌与套曲在文学、音乐上的格律,对其程式规范进行了全面的总结。另一方面,从南北曲研究的发展来看,曲论则元有周德清《中原音韵》,明有徐渭《南词叙录》、王骥德《曲律》、沈宠绥《度曲须知》、《弦索辨讹》,清初有李渔《闲情偶寄》等;曲集则明以来先后有《盛世新声》、《雍熙乐府》、《元曲选》、《六十种曲》等多种

刊本流行。曲谱之作则明有朱权《太和正音谱》、蒋孝《南九宫谱》、沈璟《南九宫十三调曲谱》,清初有李玉《北词广正谱》、吕士雄等《南词定律》及无名氏《曲谱大成》。尤其是后二种曲谱,除按吕调标定曲体格式外,工尺、板眼已皆具备。《新定九宫大成南北词宫谱》正是对以上前人成果的总结。也就是说,正是在以上的背景与基础上,周祥钰等人在和硕庄亲王允禄的主持下,于乾隆六年(1741)至乾隆十一年(1746),积五载之功,完成了这部被近代曲学大师吴梅誉为"词山曲海"的集南北曲谱之大成的《新定九宫大成南北词宫谱》。

《新定九宫大成南北词宫谱》自清乾隆间由内府刊行以来,被曲家奉为"律令",视为"天下之宝"。至民国初年,由于其传本渐稀,曲家可望而不知即,"天下之宝"已难为天下之人所用。于是在吴梅、俞粟庐倡议支持下,古书流通处将此书影印再版,此举对《新定九宫大成南北词宫谱》的传播及曲学的发展,固有不没之功。然而近年来曲学衰微,曲律渐为西学之乐理取代,故识工尺旧谱者亦渐稀少,载有数千首宋元明清历代乐谱的宝库渐被尘封湮埋。为使世人得见此"天下之宝"真面目,前有童斐《中乐寻源》、杨荫浏《中国古代音乐史稿》曾将《新定九宫大成南北词宫谱》中数则乐曲译成今谱向世人介绍。这几年又有孙玄龄、刘东升《中国古代歌曲选》、傅雪漪《九宫大成南北词宫谱选译》出版,对《新定九宫大成南北词宫谱》的研究与译谱工作已卓有成绩。这部《新定九宫大成南北词宫谱校译》,应该说,就是在以上成果基础上完成的。

《新定九宫大成南北词宫谱校译》工作,历时二载,其间曾得天津音乐界陈嘉瑞、刘永海二位先生相助。在校译过程中,无论是只曲还是套数,辨宫定调则参照旧籍定谱,皆有所依;工尺板眼则又考较毫厘,审定铢黍,尽遵音律;于曲文歌词亦有所勘正,其用功可谓勤矣。世人于《新定九宫大成南北词宫谱》一书自可无须再费校理之力。校译工作中又一依原书旧例,对原书中所标音韵、格律等亦用相应符号予以保留。译谱时又以忠实于文献为准则,而不迁就今人歌喉,于原谱之工尺、板眼不做任何增减改动,曲中散板亦未敢以意定拍。此虽有不便歌唱之憾,但却得以保存古代文献之原貌,其用意可谓严谨。我人于此书亦不必有"明人刻书而书亡"之虑。

音律之事,我为外行,故无可言。谨序。

《九宫大成》的传播与“九宫大成学”的学科构建

□冯光钰

问世于清代乾隆十一年(1746)的《新定九宫大成南北词宫谱》(简称《九宫大成》),收录了我国从9世纪至18世纪千余年流传下来的唐诗、宋词、金元诸宫调、南戏、北杂剧、明清传奇、散曲、宫廷燕乐乐谱4466首,是一部集古代音乐之大成的煌煌巨著。人们对《九宫大成》这一旷世文献的研究已经有相当的时间,但提出构建“九宫大成学”则是近两三年的事情。为什么在研究《红楼梦》的“红学”、《金瓶梅词话》的“金学”以及“敦煌学”、“西夏学”等兴起许多年后才提出“九宫大成学”呢?这与《九宫大成》的传播面狭窄有密切关系。为此,这里需要从《九宫大成》二百多年来的传播情况谈起。

《九宫大成》的传播

《九宫大成》的编纂,起步于清乾隆六年(1741)。当时,和硕庄亲王允禄奉乾隆皇帝之命,在康熙五十二年(1713)编定的《律吕正义》的基础上续编《律吕正义后编》(120卷),之后,允禄又奉旨组织宫廷乐工(清曲家)周祥钰、邹金生、徐兴华、王文禄、徐应龙、朱廷镠、蓝畹等人,广泛采集民间及宫廷内府所存的词曲乐谱,着手合作编纂一部大型传统曲集。乐工们将这些乐谱“分宫别调,缺者补之,失者正之,参酌损益,务极精详,每一卷成辄呈睿览而折衷焉。”[1]即每编成一卷,便送允禄审阅。历时五年编成,全书共5函82卷。此书按宫调分类,将所收入的千余年音乐遗产,计4466首南北曲分别编入25个宫调中。这部采用工尺谱记录的巨著于乾隆十一年(1746)由宫廷内府以朱墨本刊行,刊印量很少,仅供宫廷参阅之用。

《九宫大成》刊行后,曾有缩编本问世,一是许宝善于乾隆二十二年(1757)从中选录是60多首刊成《自怡轩乐谱》六卷;二是谢元淮于道光二十

四年(1844)整理出 190 首编成《碎金词谱》六卷。但这两种乐谱从数量上看,还不及《九宫大成》的二十分之一,无法再现《九宫大成》巨著的全貌,以致《九宫大成》仍鲜为人知。

《九宫大成》的内府朱墨本经过一百余年流传,至民国年间,已甚难见到。经江苏籍著名学者吴梅(1884～1939)等建议,于民国十二年(1923)由当时的古书流通处影印出版,但影印的数量仍有限,只在一些大的图书馆有收藏。加之由于《九宫大成》是工尺谱,现代音乐工作者对这种谱式比较生疏,阅读不易,影印本仍仅限于在音乐史家、戏曲音乐家比较小的范围内参阅。现代尽管有些著述对《九宫大成》有所推介,如音乐史家杨荫浏等在所著《中国古代音乐史稿》及《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷、《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷中,有关于《九宫大成》的章节及条目释文(分别由曹安和、傅雪漪撰写);傅雪漪的《九宫大成曲谱选译》及《中国古典诗词曲谱选释·九宫大成南北词宫谱》;刘东升、孙玄龄的《中国古代歌曲选》等。将《九宫大成》中少数曲目的工尺谱译成简谱出版,但数量不多,人们仍然难识《九宫大成》的"庐山真面目"。另据天津古乐会会长陈嘉瑞先生回忆,20 世纪 50 年代初,设在天津的中央音乐学院民乐教授储师竹(1901～1955)曾着手研究《九宫大成》,但由于储先生当时身患肺病,未能坚持下去。

《九宫大成》版本之稀有,不仅对一般读者是稀世珍宝,就是对有志于研究《九宫大成》的专家学者来说,也难于寻觅。这从黄翔鹏、刘崇德两位先生获得《九宫大成》的经历中,可以看出来之不易的情况。音乐史家、民族音乐学家黄翔鹏为了便于研究《九宫大成》,一直渴望手边有这部原著。据黄翔鹏指导的博士生张振涛说:20 世纪 80 年代中期"有次我在琉璃厂'中国书店'看到一套线装书《九宫大成南北词宫谱》,共二十五册,售价二千五百元。我回去跟黄先生说了,他立即要买……可是该书的售价,对于黄先生这样一个知识分子来说是太高了。我想方设法,三番五次地去砍价,未能奏效,书也没有及时买回来。先生急了,对我说,'我是在买生命啊,我的时间不多了。'听了先生的话,我满含着眼泪,什么话也说不出来。"[2]黄翔鹏终于以高价购得他视如"生命"的《九宫大成》后,如饥似渴地研读起这部古代音乐文献来。1995 年,他一边吸氧,一边撰文,写成了《新定九宫大成南北词宫谱

(简谱提示)题记》。可惜,他的身体每况愈下,1997 年病魔夺去了他宝贵的生命,未能完全实现研究《九宫大成》的夙愿。

词曲学家、河北大学博士生导师刘崇德教授为了获得《九宫大成》,也费尽周折。1962 年他在《天津晚报》上看到一则消息:天津古乐会将对《新定九宫大成南北词宫谱》进行挖掘整理,心情十分振奋,跃跃欲试,但却见不到这一稀世之本。他说:"此书天津市图书馆藏有内府刊朱墨本一套,不肯轻易示人。而我当时以一个小学教员身份去借阅此书,职位卑下,虽经多次请求,而不获一见。直到八十年代初,在河北大学读研究生期间,方在图书馆见到一套民国影印本《新定九宫大成南北词宫谱》。多年期盼,一旦得见,心情可想而知……1994 年初,又见天津古籍书店所属文运堂购进一套民国影印本《新定九宫大成南北词宫谱》,索价三千元,当时爱不释手。因与书店经理有一起探讨鉴定古书版本之谊,故让以二千六百元,这已是我当时半年的工资之数。买得此书,竟然兴奋得迷失了方向,本是离家四十分钟的路程,竟然走了三个小时。"[3]刘崇德如获至宝,欣喜若狂。

正是《九宫大成》的获得,给刘崇德带来校译和研究《九宫大成》的历史机遇。为了再现这部古代音乐文献的风采,从 1994 年开始,他花了两年时间,不辞辛劳夜以继日地将全部工尺谱校理、翻译成简谱;并成立了《新定九宫大成南北词宫谱校译》编委会,由刘崇德任主编,金榜、陈嘉瑞、刘永海、马国良、詹福瑞、李离、孙光钧、杨钟贤任副主编,共同校订全稿的曲谱和文字,于 1996 年 7 月 31 日在天津音乐家协会举行隆重的交接稿仪式和新闻发布会。笔者专程从北京前往天津,祝贺校译稿的胜利完成,并致题为《让古代音乐文献再现风采》的祝词(载《中国音乐》1996 年第三期),时任天津古籍出版社社长兼总编辑的杨钟贤,当即表示将此书报列天津市 1997 年重点出版计划和国家古籍整理出版"九五"规划专案。会后,由杨钟贤任执行主编,孙光钧任绘谱主编,将刘崇德主译的简谱转换成五线谱,又经过两年的努力,《新定九宫大成南北词宫谱校译》于 1998 年 7 月由天津古籍出版社正式出版。共八卷精装珍藏本(其中 1～6 卷为五线谱本,7～8 卷为乾隆内府朱墨本的影印本),印行三百部,向海内外公开发行。至此,终于使著名学者吴梅在 1923 年《民国影印本〈新定九宫大成南北词宫谱〉序》中期盼的"天下之

宝"重归"天下之人"的愿望成为现实。我也有幸获赠一部,得以研读这部世界现存最古老、最庞大的乐曲旷世之作。在1999年1月于北京亚洲大酒店举行了《新定九宫大成南北词宫谱校译》首发式及出版座谈会。会上,联合国教科文组织驻北京代表接受了赠书,称该书是中国珍贵文化遗产,也当属于全人类。音乐界知名人士吕骥、孙慎、时乐濛等即席讲话,一致赞扬校译《九宫大成》八卷本的出版意义非凡。

五线谱本《新定九宫大成南北词宫谱校译》通过电视、广播、报刊等传媒的推介,在海内外引起强烈反响。广大学者对这部光辉灿烂的中国古代词曲音乐文献给予了很高评价。一些学者建议,应像"红学"、"金学"、"敦煌学"对《红楼梦》、《金瓶梅》、敦煌石窟的研究那样,创立一门"九宫大成学",对《九宫大成》展开深入研究。这便是天津师范大学发起"九宫大成学"研讨会的缘由。

"九宫大成学"的提出是时代的呼唤。过去,由于《九宫大成》稀罕少见,传播渠道不像《红楼梦》那么畅通广泛,以致《九宫大成》长期以来有如白居易《长恨歌》中所说的那样"养在深闺人未识",能睹其芳容真面目的人很少。《新定九宫大成南北词宫谱》五线谱本的出版,给这部文献的传播和研究带来了生机。《九宫大成》有充足的理由成为继"红学"、"金学"、"敦煌学"等之后又一个传统文化之"学"。近年来,经过一些专家学者论证,认为这门学科的建立是非常必要而且是可行的。

"九宫大成学"的学科构建

什么是"九宫大成学"?要回答这个问题,给"九宫大成学"下个科学的、确切的定义,还有待我们去进行研究实践,在提出这个学科构建不久的情况下,只能概略地说,"九宫大成学"作为一门以特定的传统音乐(含能入乐的古代诗词)称谓命名的新兴学科,它涉及到人文科学与社会科学体系中的许多学科,诸如民族音乐学、宫调学及分类学、旋律学、音乐史学、记谱学、词曲学、音韵学等,这众多的学科在"九宫大成学"的范畴中不是孤立地、单独地存在着,而是彼此交叉、互相牵连、互溶交汇,才构建起博大精深而又独具一格的"九宫大成学"体系。

现就"九宫大成学"体系应包括的学科内容及历史定位,谈些粗浅的看

法。

一、民族音乐学

《九宫大成》是一个巨大的古代声乐作品宝库，收入有南北曲 4466 首。要对如此大量的传统音乐进行研究，必须了解和考察这些作品产生的社会背景，搞清传承脉络，阐述有关音乐特征、流传演变规律和民族文化特质。通过对这些音乐作品的形态结构分析和思想感情内涵揭示去追寻它们的传播、运用情况。

现在，对《九宫大成》进行民族音乐学研究，存在不少困难。因为，二百多年前周祥钰等人在编纂这部曲集时，主要关注于音乐作品的词曲收集和记录，对其流传年代和地域、采录时间、作者、演唱者等均未注明，给后世的传承和研究带来许多疑难之处，留下不少历史谜案。音乐学家曹安和指出："《九宫大成》在编辑上的不足之处，是依照形式编排。在音乐上，从宫调和歌词的'逗、句、韵、格'等形式出发；在材料的选编上，有时对于材料的历史来源、歌词作者、剧本名称等交待不清。如元曲，它笼统地标出书名《元人百种》而不涉及剧名、作者，所谓散曲，又不管它实际上是否是散曲，既无标题，也不注明时代和作者。"[4]以致读者弄不清《九宫大成》的乐曲哪些是宫廷内府存集的词曲乐谱？哪些是采录于民间流传的乐曲？更难于追寻其沿革及流传情况。《九宫大成》编入的音乐作品跨越时空达千余年之久，要探究其产生的文化背景及历史脉络，还需我们下很大功夫，博览历代有关史料，努力寻觅到一些乐曲的踪迹来。因此，对《九宫大成》进行民族音乐学和比较音乐学研究，还有大量而艰巨的论证工作有待深入开展。

二、宫调学及分类学

《九宫大成》按宫调分类编为 82 卷。而宫调历来是学术界众说纷纭的理论问题。隋唐燕乐有八十四宫调之说；唐代只用宫、商、角、羽四声，仅有二十八调；宋代用十九宫调；金元北曲用十七宫调；元杂剧用九个宫调；明代南曲用十三宫调；清代常用九宫(即五宫四调)。《新定九宫大成南北词宫谱》则将 4466 首曲目分别列入仙吕宫(南曲)、仙吕调(北曲)、中吕宫、中吕调、大石调、大石角(北)、越调、越角、正宫(南)、高宫(北)、小石调、小石角、高大石调、高大石角、南吕宫、南吕调、商调、商角、双调、双角、黄钟宫、黄钟调、羽调(南)、平调(北)、仙吕双入角等 25 个(南 12、北 13)宫调中。所以，

"九宫大成学"研究应对历代(特别是清代)的宫调理论作出科学的诠释。另外,采用宫调理论编纂《九宫大成》实际上也是分类学和目录学的一种办法。如何认识乾隆时编纂大型音乐集成的这种分类法,也是"九宫大成学"的研究对象。

三、旋律学

《九宫大成》所收入的音乐作品,充分地展现了我国古代丰富多彩的声乐旋律,可以说是一部中国旋律百科大全。这些旋律的构成包括音高、节奏和调式三个基本要素,特别是作为声乐作品,还体现出旋律要符合歌词语言的规律,而旋律常常又要受到语言声调和歌词情绪的影响和制约。

《九宫大成》收入的几千首南北曲,当时究竟是采用南北各地什么方言演唱的?是否使用如今日普通话的官话演唱?编纂者均无注释说明,这给"九宫大成学"研究者出了难题,也给我们提供了研究课题。尚需我们根据歌词内容及旋律风格辨识这些音乐作品是用北方话或南方话演唱的?而南方话又有吴语、赣语、湘语、粤语、闽语之分,究竟是采用何类语种演唱?颇有探究之必要。总之,探讨《九宫大成》曲目的旋律进行方法(旋法)及旋律风格特点,是很有研究意义的。

四、音乐史学

《九宫大成》收入的作品产生于中国音乐史上音乐创作的重要历史阶段。从9世纪至18世纪,是我国唐代大曲、宋元诗词歌曲、金元诸宫调及戏曲、明清南北曲十分兴旺的时期,如果说,此前的中国音乐史是半部哑巴音乐史的话,那么,《九宫大成》则提供了唐代至清中叶鲜活的音乐作品史料,从中可以找到这一漫长时期音乐发展的文字、音响例证。可是由于《九宫大成》的曲目只标示有曲牌或部分曲目名称,缺乏具体历史时期的记载,这就需要在"九宫大成学"研究中追源溯流,稽古钩沉,考察追寻,进行资料发掘。如能寻觅到作品的历史踪迹,在音乐史学研究上将具有重大的学术价值。

五、记谱学

《九宫大成》的曲目采取标注工尺板眼的谱式。工尺谱是我国自唐代以来民间普遍应用的一种记谱形式,但在一千多年的记谱历史中,不同时代有不同的应用方式,在音高、节奏、调名等符号的写法上和它们所代表的意义上,有时存在很大的差别。乾隆时期编纂《九宫大成》采用的工尺、板眼、句

读、韵格记录，当然具有清代的特色。为了正确解读《九宫大成》的工尺谱，需要对唐代燕乐半字谱、宋代俗字谱、管色应指字谱等进行比较研读。

今天，大多数读者对《九宫大成》工尺谱已较生疏，为了适应广大读者的需求，一些学者纷纷将工尺谱译成简谱或五线谱，傅雪漪、黄翔鹏、刘崇德等都在译谱方面做了许多有益的探索。对《九宫大成》记谱学的研究，包括读谱和译谱两方面，最终达到的目的，是要能体现出乾隆时记谱的音乐风格。

六、词曲学

《九宫大成》的曲目都是由诗词与音乐结合而成的作品，有着很高的文学价值。在这些古代歌曲中，"歌"是指历代能合乐的诗词，"曲"则是指旋律而言。古代歌曲所唱诗词多数是唐诗、宋词、元曲、明清诗词的精品之作。这些诗词离开了音乐也是可以独立吟诵的作品。古代诗歌都具有一定的节奏韵律和押韵；词又叫曲子词，大致分为小令、中调、长调三类，还有单调、变调、三叠、四叠之别，有许多是依曲谱填词，谓之"依声填词"。对诗词的体裁、结构及内容题材的研究也是"九宫大成学"的一个重要方面。

七、音韵学

它是语言学的分支学科，注重分析汉语字音（音节）中声、韵、调三种要素以及这些要素在不同历史时期的组合演变过程、成因及规律。《九宫大成》对收入的古代歌曲的诗词，对其音韵都很考究。其中"声"、"韵"是指汉字音节里前后两个半段，"调"是音节的"声调"，又叫"字调"。诗词的这些声、韵、调在《九宫大成》的古代歌曲创作中起着重要的作用。所谓"以字行腔"、"以腔带字"、"字正腔圆"之说，都表明音乐与诗词的"声、韵、调"有密切关系。这在元代燕南芝庵的《唱论》，明代朱权的《词林须知》、魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》等著作中均有论述。由此可见，"九宫大成学"的研究，从了解古诗词读音的演变，分析汉字读音的演变以及与歌曲旋律的关系入手，乃是不可或缺的一环。

对"九宫大成学"的研究，除了上述学科群外，对《九宫大成》编纂者生平及艺术经历的考察、研究也是很有价值的课题。因为，《九宫大成》作品与编纂者的音乐修养、文学水平、美学观点及选择标准是息息相关的。然而，历史上对周祥钰等人几乎没有记载可资参考，仅知他们均是太湖流域一带吴语地区人氏。周祥钰系虞山（今常熟市）人，邹金生系毗陵（今武进市）人，徐

兴华系茂苑(今苏州市)人,王文禄系古吴(今无锡市境内)人,徐应龙、朱廷镠系武荣人(今地名不详)。从编纂者的籍贯来看,由他们编选入《九宫大成》的曲目演唱所采用语言可能多属吴语。如果能够对他们的身世及音乐和文学生涯有更多的了解,必能为《九宫大成》的作品提供合理性的论证,有益于"九宫大成学"的研究。

"九宫大成学"的学科构建将促使一门新兴学科体系的诞生,这是我国传统音乐文化变迁及音乐艺术序列更替研究的全新思路,具有很强的学术价值,将对繁荣我国音乐学术起到不可估量的作用。

注释:

[1]周祥钰:《九宫大成序》《新定九宫大成南北词宫谱校译》,第4998页,天津古籍出版社1998年版。

[2]李泥:《音乐家黄翔鹏》,载《黄翔鹏纪念文集》,第73~74页,福建教育出版社2001年版。

[3]刘崇德:《敝帚集》,第374~375页,河北大学出版社2001年版。

[4]《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,第169~170页,中国大百科全书出版社1983年版。

(稿件来源:中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位:中国音乐家协会)

《新定九宫大成南北词宫谱校译》前言

□刘崇德

这部编纂于距今二百五十多年前的清代乾隆十一年(1746)的《新定九宫大成南北词宫谱》,是一部收录我国古代自公元九世纪至十八世纪,近九百年间的声乐乐谱总集。

我国古代声乐的特点是以诗歌这一文学形式作为载体,所以形成一种文学与音乐结合为一体的艺术,从这一意义出发,也可以将这部《新定九宫大成南北词宫谱》称为那一时代的声诗总集。从我国历史上看,每当盛行于一个时代的声乐衰亡之后,仅剩下其载体,即声诗,被人们作为案头文学来欣赏时,却成为那一时期文学或整个文化的光辉的代表,这就是先秦时代的《诗经》、楚辞,汉魏六朝的乐府,唐代的曲子辞,而后的宋词、元曲、明清传奇。除了这一特点而外,我国古代声乐和其他文学艺术一样,是其程式化的形成与发展。这主要是体现在宫调的使用与变迁及曲牌体式的形成。《诗经》、楚辞的时代有其古乐制,汉魏六朝乐府有清、平、瑟三调,至隋唐燕乐,始有八十四宫调之说。八十四宫调者,以十二律吕(音阶)配以宫、商、角、徵、羽二变七声(调式),即得八十四调,宫声十二者称宫,其余七十二声皆称之为调,总称宫调。曲子辞,即唐代声乐,只用宫、商、角、羽四声,故仅有二十八宫调。宋词用十九宫调,金元北曲用十七宫调,明代南曲用十三宫调。实际元代杂剧所用,仅有黄钟、正宫、仙吕、中吕、南吕、双调、商调、越调、大石调九个宫调。然而这九个宫调仅有宫、商二声,即两个调式,于是原燕乐宫调之义已不复存在。唐曲子辞,其乐曲或沿乐府旧题,或取自民间、域外,或教坊新制,曲式与曲名渐趋稳定,此从唐人《教坊记》所列曲名可见。五代至宋,乐曲在曲式、字句、韵格等方面逐渐规范,而形成词牌体。元以来词牌又简化为单只,并脱离诗韵,改用曲韵,于是形成曲牌。曲牌又可依宫调、板

式组成套数，故又为联曲体。曲牌有南北之分，源于宋元戏文，韵存入声，音乐以五声音阶为主体（即不用乙、凡二声）者，即为南曲；源于金元诸宫调与元杂剧、散曲者，韵依入派三声之《中原音韵》，音乐用七声音阶者，即为北曲。近代以来，戏曲之板腔体兴，宫调亦废而不用，皮黄遂取代昆曲之官腔地位，中国声乐又一变。

唐曲子辞，其乐未传，今存敦煌琵琶谱、日本五弦乐谱，乃唐五代时器乐谱，音阶虽可测定，拍节难寻。宋词原有内府刊行乐谱总集《乐府浑成集》，明人王骥德尚得见其残册，后即散佚无闻。今所见宋人姜夔《白石道人歌曲集》所传十七首自度曲旁谱，因板眼失落，谱字仍需校定，今人所译，仅得其仿佛而已。元乐则不然，元曲虽未闻单独有乐谱流传，而北曲杂剧，明初犹为官腔盛行；明中叶南曲渐兴，而元杂剧与散套的清唱形式，尚以"弦索官腔"存曲坛半壁江山。而后昆腔风靡，南曲以官腔入主曲坛，然金元北曲或以昆班北腔擅坛场一席之地，或以弦索散乐而又与南乐清曲方驾，自明万历至清乾隆近百年间演唱不衰，如明末清初人张岱《陶庵梦忆》中所叙每年一届虎丘曲会之南北声乐之盛；《清稗类钞》传明末北曲名师陆君旸曾为清顺治帝演奏元杂剧《龙虎风云会》，与曾整理金代《董解元西厢记》诸宫调乐谱事。明末以来，工尺谱流行，口口相传之元明法曲得以用乐谱记录下来，而整理汇集这些古乐谱者，即此《新定九宫大成南北词宫谱》。故此谱所收，为元明两代传唱之乐谱，其中宋金时代作品，经历数代传唱，难免加进时腔，然去古未远，所幸音节犹存，故保留清乾隆之前数百年间词曲音乐的乐谱者，唯此巨编，其使今世之人尚能得见宋词、元曲、明清传奇声乐之美，其功莫大焉。

《新定九宫大成南北词宫谱》之编纂，始于清乾隆六年（1741）。当时和硕庄亲王允禄奉旨成立律吕正义馆，续编康熙五十二年（1713）编定的《律吕正义》一书，此即《律吕正义后编》，书成一百二十卷，尽收历代庙堂祭祀、朝廷典礼之雅乐。其间允禄念及"雅乐、燕乐实相为表里"，并且燕乐的主要代表，即南北词，一直没有完整的乐谱，多年以来，"鱼鲁亥豕不无淆讹"，于是召集清曲名家周祥钰等人，广采民间与内府所存词曲乐谱，在朝廷乐工配合下，对这些乐谱"分宫别调，缺者补之，失者正之，参酌损益务极精详"，每完

成一卷,即交允禄审阅,历时五年于乾隆十一年(1746)完成此《新定九宫大成南北词宫谱》八十二卷,由内府以朱墨本刊行。当时又搜集到弦索谱六卷,其中有《北西厢记》二卷、元明散曲二卷、时调二卷。以其为"别是一体",另在乾隆十四年(1749)定名为《太古传宗》,由内府刊行。上述《新定九宫大成南北词宫谱》的编纂者的生平已不可确考,现仅知周祥钰字南珍,常熟人,曾与邹金生同编过《忠义璇图》、《鼎峙春秋》等剧,为升平署演出本。另外,邹金生、徐兴华、朱廷镠等人还参与了《太古传宗》的整理编定工作。

明季以来,曲谱之作一般分为两大类,一为曲谱,一为宫谱。用近世曲家王季烈《螾庐曲谈》的说法,"厘正句读,分别正衬、附点板式,示作曲家以准绳者,谓之曲谱",即如《九宫正始》、《北词广正谱》之类。而"分别四声阴阳、腔格高低,旁注工尺板眼,使度曲家奉为圭臬者,谓之宫谱"。此类有叶堂《纳书楹曲谱》、冯起凤《吟香堂曲谱》及后世之《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》。其仍称曲谱而不称宫谱者,相沿习称也。若此,则《南词定律》与此《新定九宫大成南北词宫谱》则是曲谱兼及宫谱者。然犹为格律谱,而《纳书楹曲谱》与《吟香堂曲谱》方为演唱谱。《纳书楹曲谱》不及旁白,又称清唱谱。这里附带说一句,《纳书楹西厢记曲谱》初刻于乾隆四十六年(1781),要早于《吟香堂曲谱》八年。有人说《吟香堂曲谱》早于《纳书楹曲谱》,是因为不知《纳书楹西厢记曲谱》有此初刻本的缘故。

词曲,乐遵宫调,曲分曲牌。宫谱者,曲牌乐谱也。故此《新定九宫大成南北词宫谱》按二十三宫调,分南北曲,共收北曲曲牌五百九十七只,乐曲一千八百四十一首,南曲曲牌一千五百八十六只,乐曲二千七百七十四首。共计曲牌二千一百八十三只,乐曲四千六百一十五首。而《南词定律》仅涉及曲牌八百余只,《北词广正谱》仅收曲牌四百余只。《新定九宫大成南北词宫谱》编者鉴于前代曲谱不重套数之弊,又收北套曲及南北合套二百二十二套。以上这些乐谱中,共有词乐乐谱一百七十二首,作品有唐、五代、宋、元诸代人所作。宋南戏乐谱四十首,金代《董解元西厢记》诸宫调乐曲一百四十八只,占其全部作品的三分之一。元王伯成《天宝遗事》诸宫调为久佚之作,此书收有其乐谱三十五套一百零四只乐曲。多年来,人们认为元曲音乐已失传,而此《新定九宫大成南北词宫谱》中却收有元杂剧乐谱一百一十种

之多。其中整折者六十三套，只曲四百余首。这尚未把《元曲选》所收而为明初人所作之《金安寿》、《萧淑蘭》、《城南柳》等计算在内。另外，一些久佚之元杂剧，如《玩江楼》、《王魁负桂英》、《死葬鸳鸯冢》、《伯道弃子》、《火烧阿房宫》等，皆赖此中所存残套只曲得以保存。元散曲为元乐重要组成部分，按曹安和先生统计，此书共涉及元代南北散曲一百六十一套，收曲五百八十九首。可以说，《新定九宫大成南北词宫谱》最可宝贵的地方是其保留了如此丰富的金元词曲乐谱。另外书中所收明清戏曲乐谱不下二百余种。仅从明初四大传奇情况看，据曹安和先生统计，《荆钗记》收谱七十九曲，《刘知远》(《白兔记》)收曲四十五，《拜月记》收曲一百一十八，《杀狗记》收曲六十八。元末明初南戏《琵琶记》收曲一百六十四。书中又保留了清代《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》、《劝善金科》等宫廷宴乐乐谱四十九套又五百三十六曲，这可使我们见到清廷供奉音乐的概况。此外明朝乐章六首，虽不得明代宫廷乐之一斑，然也弥足可贵。从以上粗略统计即可看出，这部《新定九宫大成南北词宫谱》确实是我国古代音乐资料宝库，近代曲学大师将之誉为“词山曲海”、“天下之宝”，并不为过。

这部《新定九宫大成南北词宫谱》刊行之后，作曲家固然将其视为“圭臬”、“律令”(《纳书楹曲谱序》)，但人们更为重视的，还是它所保存的古代乐谱资料。这部书不仅影响了其后百多年戏剧与乐曲的创作，也影响到二百余年来对古代词曲音乐的研究工作。在此书刊出十一年后的乾隆二十二年(1757)，许宝善即将其中所收词乐乐谱辑出，刊成《自怡轩词谱》六卷，为以《新定九宫大成南北词宫谱》为资研究唐宋乐，开了先河。而后谢元淮又于道光二十四年(1844)，改正了《自怡轩词谱》中词曲界限不清部分，又从《新定九宫大成南北词宫谱》中辑出唐宋词乐谱数首，作为补辑，然后逐词考定宫调，辨证格律，编成《碎金词谱》六卷刊行。此书在对《新定九宫大成南北词宫谱》中词乐的研究上，承前启后，其功自不可没。然而其于道光二十八年(1848)再刊《碎金词谱》时，却画蛇添足，将原从《新定九宫大成南北词宫谱》中所辑一百七十余首，增为八百余首，所增之曲皆为当时乐工陈应祥等四人依时腔所谱。这些续貂之作往往冠以“从九宫谱”字样，其后果一是造成谢元淮所增时腔新谱与《新定九宫大成南北词宫谱》所收词谱相混淆，以

致后世学者有误将其作为唐宋古谱研究者;二是造成词曲不分,故有用昆腔唱宋词之讥。《新定九宫大成南北词宫谱》本以收集金元以后之曲乐为主,即所收以曲牌为主。其兼收词乐本出自两方面原因,首先是"曲出于词,故曲之牌亦大多本诸诗馀。其词句大异者不便附会牵引,其词句吻合及稍有增损,而格调仍仿佛者,皆以词谱摘选,以便考证。"(《北词凡例》)其次是"各宫调牌名,曲本所无,选词以补之。"(《南词凡例》)虽然如此,但词曲乐体有异,故书中往往将所收词牌乐谱或上下相割,或仅收上阕,因而作者亦特将"诗余"(即词)体严加标明。故此书中二千多曲牌中,词牌仅有一百七十余只。宋词牌《一落索》,原系双调。北曲双调中有《也不罗》,又称《野落索》,如元杂剧《虎头牌》中所用,王国维《宋元戏曲史》曾考订此曲即宋词之《一落索》。《新定九宫大成南北词宫谱》未因其两者仿佛而存词牌。然又于南曲高大石调中收有明汤显祖《紫钗记》中《一落索》引子一只,系由般涉调中移来。其字句腔格与词牌《一落索》迥异,其与宋词显不相关。而道光二十八年(1848)再版之《碎金词谱》却于高大石调中加入宋人陈师道《一落索》词,依时腔填谱后注明"从九宫引子",后人不知其妄者,遂闹出不少误会,至有人欲从此考定词曲宫调如何从双调经过般涉调,而向高大石调之迁变,从费条辨之功而演无稽之谈。又如《新定九宫大成南北词宫谱》中本在北曲高宫中收有《菩萨蛮》曲牌一只。而道光二十八年再版《碎金词谱》则易以唐温庭筠与唐昭宗李晔二词,重新谱曲,标明"从九宫谱只曲"。谱曲者或本无意以古调炫世,而"从九宫谱"字样却骗得后人深信其为《新定九宫大成南北词宫谱》所收,并欲从中寻求唐代古缅甸音乐的风格,此固惜今世曲家缺乏读书,而再版《碎金词谱》淆乱《新定九宫大成南北词宫谱》所收词乐之责,亦当深受其尤。后世从《新定九宫大成南北词宫谱》中寻求钻研唐宋乐者,民国以来有童斐之《中乐寻源》,杨荫浏《中国古代音乐史稿》,任二北《唐声诗》。杨荫浏先生于《新定九宫大成南北词宫谱》,不惟宋乐,即元明词曲音乐研究,亦多有成就。任二北先生早年以《新定九宫大成南北词宫谱》为昆曲谱,不甚重视。晚年著《唐声诗》,于唐声乐资料广为罗致,书中收有《阳关曲》、《浣溪沙》、《欸乃曲》、《生查子》、《三台》、《渔父引》诸谱,皆手摹《新定九宫大成南北词宫谱》。其于《新定九宫大成南北词宫谱》与唐五代声乐之关系,在《现存乐谱》中

说：

> 至于宋元南北曲系统中，今日所传，只明中叶以后之昆腔而已。其中有仍用唐诗调名及唐五代辞者，如《阳关曲》、《三台》、《渔父引》、《欸乃曲》、《生查子》等是；有辞虽采自后人，而调格仍属声诗者，如《步虚声》、《添声杨柳枝》、《浣溪沙》等是。诸调之谱总总汇于《九宫大成谱》内，其声之来源不详，亦不敢必其完全不存唐音。（北京图书馆尚存此谱之部分底稿，可供参考。）

这里所提北京图书馆所藏《新定九宫大成南北词宫谱》之乐谱部分底稿，即指康熙间所编《曲谱大成》，其中保存唐宋词乐谱或多于《新定九宫大成南北词宫谱》，且有谱上标有“宋谱”字样者。惜是书未有刊本，现存北京图书馆、首都图书馆者，为部分稿本，藏于音乐研究所者，当为傅惜华先生旧藏，或为定稿誊清本。此书乐谱虽为《新定九宫大成南北词宫谱》多所资取，然尚有不少资料不被世人所知，故刊印出版此书亦为当务之急。近年来从《新定九宫大成南北词宫谱》研究元代声乐者，则有孙玄龄《元散曲音乐研究》及拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》。《新定九宫大成南北词宫谱》在音乐上为乐谱总集，在文学上又为声诗总集，由于此书所收曲牌之丰富，许多元明词曲作品赖此保留其残篇断简。近人以其中资料进行古代词曲作品辑佚工作的，如钱南扬《宋元戏文辑佚》、赵景深《元人杂剧钩沉》、隋树森《全元散曲》等，皆颇有所获得。

南北曲之宫调，缘于唐燕乐二十八宫调，按《宋史》燕乐志所讲，燕乐用宫、商、羽、闰四声，以闰为角，故徵、变徵、正角声皆不用。这二十八宫调为：

> 宫声七调：正宫、高宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。
>
> 商声七调：越调、大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、商调。
>
> 角声七调：越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、商角。
>
> 羽声七调：中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉调。

至宋代，词乐所用已减为十九宫调，即张炎《词源》所列七宫十二调。

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟调、商调。

于唐乐所失者为商声七调中的高大石调、角声七调、羽声七调中的高般涉调。这在今传宋人词集如柳永《乐章集》、周邦彦《清真集》与姜夔《白石道人歌曲集》中所用宫调也可得到证实。元代曲乐所用又剩下十七宫调，即元周德清《中原音韵》所云：

大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调：

仙吕调（宫）清新绵邈，南吕宫感叹伤悲，中吕宫高下闪赚，黄钟宫富贵缠绵，正宫惆怅雄壮，道宫飘逸清幽，大石风流蕴藉，小石旖旎妩媚，高平条物恍漾，般涉拾掇铿堑，歇指急并虚歇，商角悲伤婉转，双调健凄激袅，商调凄怆怨慕，角调呜咽悠扬，宫调典雅沉重，越调陶写冷笑。

与宋乐相较，少高宫、正平、仙吕调、黄钟羽，而多角调、商角。明代南曲又仅用十三宫调，据明沈璟《南九宫十三调词谱》所列，即仙吕宫、羽调、正宫、大石、中吕宫、般涉、道宫、南吕宫、黄钟宫、越调、商调、小石调、双调。与元曲相较，少高平、商角、角调、歇指四调。而《新定九宫大成南北词宫谱》则又合南北曲所存宫调凑成二十三宫调，配以十二月令，按其所述，其十二月令宫调分配见下表：

月份	一月		二月		三月		四月		五月		六月		七月		八月		九月		十月		十一月		十二月	
宫调	仙吕宫	仙吕调	中吕宫	中吕调	大石调	大石角	越调	越角	正宫	高宫	小石调	小石角	高大石调	高大石角	南吕宫	南吕调	商调	商角	双调	双角	黄钟宫	黄钟调	羽调	正平调
声调式	宫	羽	宫	羽	商	角	商	角	宫	宫	商	角	商	角	宫	羽	商	角	商	角	宫	羽	羽	羽
均音节	夷则		夹钟		黄钟		无射		黄钟	大吕	仲吕		大吕		林钟		夷则		夹钟		无射		无射	仲吕

注:闰月用仙吕入双角

对于《新定九宫大成南北词宫谱》的十二月令二十三宫调说,我们应注意以下几个问题:

1. 此二十三宫调仍是只用宫、商、羽、角(闰)四声。其一月、二月、八月、十一月,四个月用宫、羽二声;三月、四月、六月、七月、九月、十月,六个月用商、角(闰)二声;五月用正宫、高宫两个宫调,十二月用两个羽声。

2. 与唐乐二十八宫调相较,此二十三宫调所少者有:

黄钟均中羽声之般涉调,
大吕均中羽声之高般涉调,
仲吕均中宫声之道宫,
林钟均中商声之歇指调、闰声之歇指角。

因此,元代以来传为道宫的曲牌如《凭栏人》、《美中美》、《大圣乐》、《解红》等,以及般涉调中的曲牌如《哨遍》、《墙头花》、《急曲子》、《耍孩儿》等,皆归入十一月之黄钟调(即黄钟羽)中。五月,高宫北曲曲牌实际即正宫北曲中的曲牌。大石角、小石角、高大石调、高大石角等调,宋代以来即未见使用,亦未见其曲。《新定九宫大成南北词宫谱》中这些宫调中的曲牌,皆从其他宫调移来。如七月高大石调南曲之《水仙子》,原属双调;《春草碧》原属管吕高宫;《满朝欢》、《更漏子》原属大石调;《秋蕊香引》原属小石调。由于《新定九宫大成南北词宫谱》的这一调整,这部分曲牌的宫调最易混乱。

3. 我们在翻阅现存首都图书馆《曲谱大成》稿本时，发现《新定九宫大成南北词宫谱》在过录《曲谱大成》之《长命女》词牌时，乐谱做了移调处理。经对照，《曲谱大成》此曲标为羽调，而《新定九宫大成南北词宫谱》则收入黄钟宫。宫调改变，其所用音阶自然也要做相应变动。故此怀疑《新定九宫大成南北词宫谱》编者对于一些曲牌的归属做调整时，皆在乐谱上相应地做了转调、移调处理，即“移商换羽”的工作。

另外，前面引用周德清《中原音韵》中所列元人十七宫调时，都标明当时人对于这些宫调不同的声情感受。如“仙吕调清新绵邈”、“南吕宫感叹伤悲”等。对此，拙著《元杂剧乐谱研究与辑译》中，曾将现有乐谱相传，即可信曾为演唱过的、剧本又完整的八十二种元杂剧，从第一折到第四折所用宫调做了统计。其中第一折用仙吕宫套的有八十种，第四折用双调套的有五十四种，中吕调的有十六种。这说明元人在选择曲牌套数宫调时，有一定的规律。第一场戏为戏剧情节的开端，音乐的起调，而仙吕宫“清新绵邈”，当然适于第一折。第四折为末场戏，为戏剧高潮所在，元人认为双调“健凄激袅”，也就是慷慨激昂，这种声调极易将人们情绪引向高潮，故而第四折以双调套为多。而《新定九宫大成南北词宫谱》编者在《分配十二月令宫调总论》中又提出了人在不同月令节气中的情绪与不同宫调的曲牌音乐相应，这是一种宫调天人感应说，此说与元人的宫调声情说相较，似乎显得有些牵强。

《新定九宫大成南北词宫谱》编者除了对曲牌的宫调做了调整外，还对传统的曲牌体例做了变动。南曲在引与尾声之外，中间曲称过曲，而此书则将过曲与尾声皆列入正曲，而取消过曲之目。又将以往所称犯调改称集曲，取集腋成裘之义，并将集曲中所用牌名一一考定标出。于北曲则分列只曲与套曲。只曲中煞尾，其仙吕称《赚煞》，中吕称《卖花声煞》，大石角称《拍煞》，越角称《收尾》，而《庆余》则可通称。这种规范既符合曲律，又条目清晰，其于作曲家方便不少。至于此书中将“换头”、“么篇”改称“又一体”之类，只为著书体例而设，曲家则可从可不从。此书既为宫谱，所重在工尺板眼。工尺字，宋代乐谱已通行，书为草体，不称工尺谱而称减字谱，以其为律吕谱之简字，其谱每字皆在固定均(音阶)中有固定音高，即今日所称固定唱名谱。如现传《白石道人歌曲集》中十七首旁谱、张炎《词源》所列《管色应指

谱》者是，而其板眼符号则未传。明代以来，文人刊行曲书，多于曲词旁点板以示音节，以"、"为头板，"一"为底板，"L"为腰板、掣板。隆庆以后，昆曲领官腔，音阶以是腔为标准，定调依笛色，故将工尺唱名固定，"上"读 sháng，"尺"读 chē，"工"读 góng，"凡"读 fán，"六"读 liū，"五"读 wú，"乙"读 yí。其音高随曲调流动，此即明末清初以来流行之工尺谱，相当今日之首调唱名谱，如简谱者是。《新定九宫大成南北词宫谱》所用即此工尺谱。其于流行之头板、底板、腰板外，又加进以"□"为中眼，"▯"为侧眼，"ᘁ"为虚板，"𝕃"为虚腰板。则此谱于工尺板眼可谓完备，故不惟每字音节可循，即每曲板式亦可辨别，如曲中仅标底板"一"者，即为散板曲，"L ᘁ □"一同见者或为一板一眼曲，或为一板三眼曲，仅有"ᘁ"者，为流水板曲，有"ᘁ 𝕃"者为加赠板曲。唯此谱为精通曲乐者设，不加小眼。无小眼，一板一眼曲与一板三眼曲难于分辨，此不如后世加小眼之谱易读。

由于此《新定九宫大成南北词宫谱》兼有"厘正句读，分别正衬"，示作曲家以程式准绳之作用，故此书所录曲牌衬字皆用小字标出，又依《中原音韵》，标定韵脚，如有协韵、通押、强押等情况，亦一一注明。并且于正曲中之合头，赚曲中之鼓板，虚字之定格，亦详加注明。此外，于曲牌字格腔格之异同，乐谱之沿革，时尚与格律之区别，也时加按语，考订评说。故此书不仅为南北曲乐谱之集大成者，亦可谓之曲律之巨著。

《新定九宫大成南北词宫谱》原为内府刊本，至民国初此书已至为稀见，为使这一"天下之宝"重归之于天下之人，经吴梅、俞宗海等人建议，古书流通处曾将此书于民国十二年(1923)影印出版，由此这一"曲山词海"之巨谱得以流传。近年来其译谱则有傅雪漪先生《九宫大成曲谱选译》本与中国音乐研究所刘东升、孙玄龄等《中国古代歌曲选》本。而现在大家看到的这本《新定九宫大成南北词宫谱校译》，则是在前人研究成果的基础上，以校理与保存《新定九宫大成南北词宫谱》这一古代音乐文献为目的。当然也有通过译谱使这些优秀的古代声乐作品重新播唱人口，以及通过这些资料对我国古代音乐进行探讨研究的愿望。所以我们这次对于这一古代文献的整理与研究工作主要是校译，即校订乐谱与译谱的工作。

《新定九宫大成南北词宫谱》实际上只有一个版本，但我们将民国间影

印本与刊本对照以后，却发现影印本在工尺板眼上失误甚多，或许因当时制版技术不佳，或许原刊工尺板眼为套朱，模糊漶漫所致。而原板谱中工尺板眼也有失漏之处。此并无别本可校，只好参订于《北词广正谱》、《南词定律》以及《纳书楹曲谱》、《集成曲谱》中所收之谱。《曲谱大成》固为《新定九宫大成南北词宫谱》主要取资，当为最好校本，然此书未曾刊行，抄本散落诸处，如北京图书馆所藏已断烂不可披读，缩微胶片尚未制出，此次实难取校。对于此书乐谱与《曲谱大成》的比较研究工作，只好俟之他日。此次校译中，旁谱有漏误，有本可依的，除在译谱时订正外，皆在译后注明依据。倘能确定其漏误，而又无所取校者，则注明姑以某字代之。实无据者，只好暂告阙如。文字之校订，本非此书重点，然此书所收曲牌数千，其文字与其他刊本难免有异。故其所累时间，实大于校谱。限于本书体例，书中概不做文字校记，如此书卷三十三所收《牡丹亭》中《点绛唇》曲牌"门桯"误作"门程"，显是误字，据他本改后亦无校记。其于曲牌作者有误处，亦仅在目录索引中更正，一般于正文不做变动与出校。

为了不失古代乐谱原貌，此次译谱基本上采取了在文学上通常使用的"直译"手法，而不用"意译"。这主要是采用宫调与笛色，工尺与唱名，板眼与节拍对应的做法。宫调与笛色的关系，主要是参考了昆曲中通行说法，即王季烈《螾庐曲谈》的说法（见凡例）。板眼与现行拍节对应中强调了腰板与板眼的切分音作用。散板曲其节奏，度曲家固有定法，倘据之定谱，于此书中所收十不一二，而其余散板曲节奏实不敢妄定。故此次译谱，于散板曲一律不标节拍，仅将底板译作小节线，读者勿要以为其一字一拍。因《新定九宫大成南北词宫谱》为格律谱，为作曲家与度曲家所设，与实际演唱谱有一定距离。另外，官腔音阶与地方乐间阶的差别，变徵音阶与清角（异角）音阶的交互使用，词曲演唱中移调现象等，自唐宋以来一直存在。所以译谱在采取符号对应时，亦不能忽略实际唱法。如《新定九宫大成南北词宫谱》所收《邯郸记·扫花》折中仙吕《赏花时》一曲，在工尺字上比《纳书楹曲谱》及其他演唱谱皆低五度（即差四个工尺字），这并不足怪，这是词曲音乐中北曲仙吕、中吕两调沿用的移调现象。比如本书所收《村里迓鼓》、《后庭花》、《大红袍》，以及元杂剧《气英布·赚布》折（仙吕《点绛唇》套），与《纳书楹曲谱》对

照，都会发现记谱上的不同。故对于这种移商换羽的现象，我们也适当地采取了移调译法，但是凡遇此种情况，皆在曲后做了说明。定调问题，除了注意笛色与宫调对应关系外，主要是参考依据实际演唱谱。这次译谱定调时，凡是《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》所收并标调者，一准以上三书，不再注明，而于《碎金词谱》亦有参考，不依其调者，则注明其所用调。

此次校译工作，起自一九九四年，历经两个寒暑完成初稿，经陈嘉瑞、刘永海两先生审阅指正而定稿，后经孙光钧先生设计电脑程序而翻为五线谱，其中又得李离、马国良、詹福瑞、金榜诸先生在文字校订、编辑、经费筹措方面各隶其事，黾勉合作。

是书自写作到出版，一直是在天津古籍出版社总编辑杨钟贤教授的支援与策划下进行。此《新定九宫大成南北词宫谱校译》，得以完成与出版，全赖群策群力之功。

一九九七年七月香港回归之夜

（作者单位：河北大学古籍所）

再论《新定九宫大成南北词宫谱》

□刘崇德

一、《新定九宫大成南北词宫谱》的编写及内容、乐谱体例

隋唐燕乐的声乐化，形成了倚调填词、以乐拍为句的曲子，即为唐宋人称作的“今曲子”。“今曲子”发展为流行于中晚唐、五代，兴盛于两宋时代的词曲。至宋代，不仅被士大夫视为“乐府雅词”的词体唱遍秦楼楚馆、宫掖官场，而被称为“俚曲”的缠令、缠达、唱赚、诸宫调等曲体亦流播于市廛乡间。同时随着燕乐的民族化与民间文化、民间音乐的结合，又出现了富有地方声乐特点的所谓“弋阳腔”、“海盐腔”、“余姚腔”的地方声腔。这些地方声腔的出现，已使词曲音乐逐渐走向声腔化。

词曲原本是一种继承燕乐的乐舞结合的声乐形式，至宋末元初，这种声乐形式进一步发展为演绎故事情节与乐舞结合的戏曲，在南方流行的是以三大地方声腔为主的戏文表演，即所谓南戏、南曲，北方则是结合了中原地区与北方如蒙古、女真等民族声乐、舞蹈的杂剧形式，即所谓北曲杂剧。这就是后世所称的南北曲。至元末明初，这种北曲形式一直据守着其在曲坛上的官腔地位。而作为南方声腔的南戏则演变为情节更为曲折，场次更为繁复的传奇剧。明中叶以来，南曲传奇渐兴，北曲杂剧尚以“弦索官腔”存曲坛半壁江山。万历以后南曲之昆腔渐兴，而后风靡大江南北，以“官腔”地位入主曲坛，并铸南北曲于一炉。明末清初之际所称南北曲则已是昆腔化之乐也。康乾间编撰之《曲谱大成》“总论”说：

> 至万历间，昆山魏良甫穷曲之情，尽曲之变，造为新声，同时梁伯龙作《浣纱记》以演之，举世翕然传习，谓之昆腔。于是南北曲皆审音按节，尽态极妍。今所传南北曲唱法，皆昆腔化。（《曲谱大成·总论·曲分南北》）

全面反映燕乐发展为词曲，而声腔化这一过程，集其乐谱与音乐资料之大成的为清乾隆十一年(1746)的《新定九宫大成南北词宫谱》。

《新定九宫大成南北词宫谱》之编撰，始于清乾隆六年(1741)。当时和硕庄亲王允禄奉旨成立律吕正义馆，续编康熙五十二年(1713)编定的《律吕正义》一书，此即《律吕正义后编》，书成一百二十卷，尽括历代庙堂祭祀、朝廷之雅行。《新定九宫大成南北词宫谱》的编撰者周祥钰，其详细生平已不可考，仅知其为常熟人，字南珍，曾与另一编撰者邹金生(毗陵人，字汉泉)共同编写过《忠义璿图》、《鼎峙春秋》等剧，为升平署演出本。徐应龙(武荣人，字御天)参加过刊于康熙五十九年的《新编南词定律》编刊，邹金生还与徐兴华(茂苑人，字绍荣)、朱廷镠(武荣人，字嵩年)参加了《太古传宗》的整理编定工作。大体说来，完成于清代康乾时期的三大南北词乐谱，即《新编南词定律》、《曲谱大成》、《新定九宫大成南北词宫谱》都浸透着这些人的心血。

《新定九宫大成南北词宫谱》俗称《九宫大成谱》，共八十二卷。按二十三宫调，分南北曲。共收南曲曲牌1587体，只曲2865只；北曲曲牌604体，只曲1645只。南北曲曲牌总数为2191体，只曲总数4510首。共收曲套曲178套，南北合套36套，共为214套，含只曲1723首。故此书如按单只乐曲计算，则共收只曲6232首。

而这六千多首乐曲则几乎含括了唐宋以来的所有词曲体式，如词体中的令、近、慢。宋曲中的缠令、唱赚、大曲、诸宫调，戏文南戏。元曲中的杂剧、诸宫调、散曲，明清以来的传奇、散曲、小唱，以及宫廷宴乐、中和乐章。其中共收词乐乐曲183首，这些词乐乐谱被当时人辑出，分别编成了《自怡轩词谱》与《碎金词谱》。诸宫调两种，《董西厢》139首，为全本曲数的1/3。元代王伯成所作诸宫调《天宝遗事》全本久佚，《九宫大成谱》保留了全本中87首词曲。《九宫大成谱》所收宋元南戏乐谱，据杨荫浏老《中国古代音乐史稿》的统计，有宋戏文南戏四种40曲，元南戏62种，836曲。(人民音乐出版社《中国古代音乐史稿》，第362、643页)元杂剧乐谱114种，120套曲与只曲269首。(参见河北教育出版2003年版《元杂剧乐谱研究与辑译》)元散曲乐谱，孙玄龄先生《元散曲的音乐》(文化艺术出版社1988年版)从《九宫

大成谱》中辑出的宫调 661 首，只有 4 首未能辑出，故应收 665 首。（参见《燕乐新说》黄山书社 2003 年版）其余明清杂剧传奇二百余种，及散曲、乐曲亦在 2000 首以上。另外书中又保存了清代《月令承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》、《戏善全科》等承应大戏与宫廷宴乐歌舞曲四十九套另五百三十六曲。又有明朝中和乐章六首。以上乐谱资料反映了明清朝廷供奉音乐的概况。

从以上粗略统计来看，这部《新定九宫大成南北词宫谱》确实是我国古代词曲音乐的宝库，近代曲学大师吴梅将这部书誉为"词山曲海"、"天下之宝"（民国影印本《新定九宫大成南北词宫谱》序），并不为过。

以往的曲谱，南北曲各自为谱，如北曲的《太和正音谱》、《北词广正谱》，南曲的《南九宫谱》、《南九宫十三调曲谱》。而《新定九宫大成南北词宫谱》则依未刊行之《曲谱大成》例，将南北曲合为一谱。然而又在乐上严分南北，南北曲体上也做了调整。

此谱严格按照南曲为五声音阶，北曲为七声音阶，所编入的乐曲或依音阶重分南北，或按南北适当变动音阶。如《董西厢》，在《曲谱大成》中是按南曲收入的，而此谱则一律收入北曲。又如李煜之《浪淘沙》，虽原属南曲曲牌，然而以其乐谱是七声音阶，《九宫大成谱》编者说：

《浪淘沙》，本南词，唱作北腔已久，故收入（北曲）。

而南曲传奇中之引曲，大多为七声音阶（见《纳书楹曲谱》），故而《南词定律》独于引曲未标工尺，以其与五声音阶的过曲、尾曲不同。《九宫大成谱》在收入这些七声音阶的引曲乐谱时。则全部依南曲例改为五声音阶。

元明以来的南曲谱，皆将曲牌分为引曲、过曲、尾曲、犯曲四种。《九宫大成谱》则将过曲与尾曲合称为"正曲"，将犯曲改称"集曲"，理由是"词家标新领异，以各宫牌名汇而成曲，俗称犯调"，这种称呼于"犯"字意义不清，故而改称"集曲"。"譬如集腋以成裘，集花而酿蜜"。北曲则只分只曲与套曲。过去北曲谱很少收完整的套曲，而此谱则收有二百余套，故而保留了这些整套、全折的诸宫调、北曲杂剧、散套的乐谱资料，使人们得见明清之际演出本

的音乐原貌。另外,北曲中所收少量的"带过曲"也相当于简单的"集曲"。而在北曲套曲中的南北全套虽在乐谱上依照南北曲在音阶上的规制,有所改动,但尚能体现元代以来南北曲互相影响,互相结合的趋势。

唐以来燕乐形成了七宫(七均)四调(四种调式)的二十八宫调理论。至宋代,只流行十九个宫调。(见宋张炎《词源》)元代周德清《中原音韵》称元北曲共用五宫(五均)四调(四个调式)的十二个宫调,即正宫、大石、小石、般涉、中吕宫、双调、南吕宫、仙吕宫、商调、商角、黄钟宫、越调计十二宫调。而元杂剧中又无般涉、小石、商角三调,实际只用九个宫调。南曲,元明以来皆称为六宫(六均)三调(三个调式)的十三宫调,清康熙五十九年(1720)编定的《新编南词定律》依所传宫调在宋元南戏中一一找出可歌之实例,证明这十三调为正宫、大石、般涉、中吕宫、双调、道宫、小石、南吕宫、仙吕官、商调、黄钟宫、越调、羽调。此北曲多般涉、道宫、羽调,而少商角。商北曲合用宫调当为正宫、大石、般涉、中吕宫、双调、道宫、小石、南吕宫、仙吕宫、商调、商角、黄钟宫、越调、羽调。计六宫(六均)四调(宫、商、羽、角四个调式)十四宫调。而《九宫大成谱》则不顾南北曲这一宫调发展的实际,自立二十三宫调之说,又将二十三宫调与十二月令相配。其《分配十二月令总论》云:

> 今合南北曲所存燕乐二十三宫调诸牌名,审其声音以配十有二月:正月用仙吕宫、仙吕调。二月用中吕宫、中吕调。三月用大石调、大石角。四月用越调、越角。五月用正宫、高宫。六月用小石调、小石角。七月用高大石调、高大石角。八月用南吕宫、南吕调。九月用商调、商角。十月用双调、双角。十一月用黄钟宫、黄钟调。十二月用羽调、平调。如此,则不必拘泥于宫调之名,而声音意象自与四序相合。羽调即黄钟调,盖调缺其一,故两用之。而子当夜半,介乎两日之间,于义亦宜也。闰月则用仙吕入双角,仙吕即正月,所用双角,即十月,所用合而一之。履端于始,归馀于终之义也。

综其所说,其二十三宫调与月令相配应如下表:

月份	一月		二月		三月		四月		五月		六月		七月		八月		九月		十月		十一月		十二月	
宫调	仙吕宫	仙吕调	中吕宫	中吕调	大石调	大石角	越调	越角	正宫	高宫	小石调	小石角	高大石调	高大石角	南吕宫	南吕调	商调	商角	双调	双角	黄钟宫	黄钟调	羽调(黄钟调)	正平调
调式	宫	羽	宫	羽	商	角	商	角	宫	宫	商	角	商	角	宫	羽	商	角	商	角	宫	羽	羽	羽
均	夷则		夹钟		黄钟		无射		黄钟	大吕	仲吕		大吕		林钟		夷则		夹钟		无射		无射	仲侣

注:闰月用仙吕入双角

从上表可见,其一月、二月、八月、十一月用宫羽二调,三月、四月、六月、七月、九月、十月用商角二调,五月用正宫、高宫两个宫调,十二月用羽调(黄钟调)、平调两个羽调。这种配合在声调与月令上并无必然的联系,也谈不上有何道理。只是一种牵合而已。并且其中高宫一均之高大石调、高大石角以及角调之大石角、越角、小石角、双角六个宫调本来自唐宋以来即未使用,亦未见其曲。而在南曲中通用的,并有大量曲目的道宫、般涉调,却排除在外。为牵合宫调月令说,在宫调曲中,南曲一律称宫,北曲则一律称调,如中吕宫,南曲标为中吕宫,北曲却标为中吕调。这样,北曲的宫调曲一律变成了羽调曲。而商调曲中,南曲则一律称商,北曲一律称角,如黄钟商,即越调之曲,南曲称越调,北曲称越角。同一正宫,在南曲称正宫,北曲则称高宫。从实际意义讲,《九宫大成谱》中的商与角,正宫与高宫则无甚区别。因其二十三宫调去掉道宫、般涉等调,于是将宋元以来传为道宫的曲牌如《凭栏人》、《美中美》、《大圣乐》、《解红》诸曲,般涉调中的曲牌如《哨遍》、《墙头花》、《急曲子》、《耍孩儿》等曲皆收入十一月之羽调(黄钟调)中。而如大石角、小石角、高大石调、高大石角等前人未曾使用过,而亦未见其曲的宫调的乐曲,则是从其宫调的乐曲移过来。如七月高大石调南曲之《水仙子》,原属双调;《春草碧》原属中管高宫;《满朝欢》、《更漏子》原属大石调,《秋蕊香引》原属小石调。这种虚拟拼凑的二十三宫调体例,不仅不符合宋元以来南北曲的宫调实际,也造成了南北曲乐谱资料上的淆乱。如乾隆年间刊行的《纳书楹曲谱》即遵《九宫大成谱》之例,亦将北曲杂剧中的双调标成双角,越调

标成越角。

《九宫大成谱》的二十三宫调体例之荒谬，对乐曲移宫转调之轻率，从其刊行后一直受到曲家、乐律学者的指责与批评，确为此部乐谱巨著的破笔之处。

为使大家进一步明了《九宫大成谱》之二十三宫调对传统的词乐与南北曲宫调的变动，今将其使用宫调制表对比如下（见下页）：

《九宫大成谱》“北词凡例”云：

> 今谱中仙吕调为首调，工尺调法，七调俱备。

《九宫大成谱》编者进一步说明其二十三宫调中是以仙吕为首，而依序排列的。实际上除其以仙吕为首外，其余则看不出其宫调序列的均位与调式依据。请看其宫调排列：

仙吕宫 仙吕调（1－8卷）	中吕宫 中吕调（9－16卷）	大石调 大石角（17－22卷）	越调 越角（22－29卷）
正宫 高宫（30－35卷）	小石调 小石角（36－41卷）	高大石调 高大石角（42－47卷）	南吕宫 南吕调（48－55卷）
商调 商角（56－61卷）	双调 双角（62－68卷）	黄钟宫 黄钟调（69－75卷）	羽调（76－78卷）
平调（79－81卷）	仙吕入双角（卷之间）		

从以上可以清楚地看到，其排列顺序既不依调高（均位）也不依调式。自明初朱权之北曲谱《太和正音》到明末清初李玉的《北词广正谱》，其宫调排列皆以黄钟为首调，然其序列亦皆不依均位调高，或调式亦混乱杂列。如《太和正音》谱宫调序列为：

> 黄钟　正宫　大石　小石　仙吕　中吕　南吕　双调　越调　商调　商角　般涉

《九宫大成谱》与宋代词曲、南北曲所用宫调比较表

宫调＼均	太簇				夹钟				姑洗				仲吕				蕤宾	林钟				夷则	南吕				无射				应钟	黄钟				大吕
	宫	商	羽	角	宫	商	羽	角	宫	商	羽	角	宫	商	羽	角		宫	商	羽	角		宫	商	羽	角	宫	商	羽	角		宫	商	羽	角	
宋代词曲宫调	正宫	大石	般涉		高宫								中吕宫	双调				道宫	小石	平调			南吕宫	歇指	高平		仙吕宫	商调	仙吕调	商角		黄钟宫	越调	羽调		
南曲宫调	正宫	大石	般涉										中吕宫	双调				道宫	小石				南吕宫				仙吕宫	商调				黄钟宫	越调	羽调		
北曲宫调	正宫	大石	般涉										中吕宫	双调					小石				南吕宫				仙吕宫	商调				黄钟宫	越调			
九宫大成宫调	正宫	大石		大石角	高宫	高大石调		高大石调					中吕宫	双调	中吕调	双角			小石	平调	小石角		南吕宫		南吕调		仙吕宫	商调	仙吕调	商角		黄钟宫	越调	羽调（黄钟调）	越角	

而《北词广正谱》则为：

六宫：黄钟　正宫　仙吕　南吕　中吕　道宫

十一调：大石　小石　般涉　商角　高平　揭指　宫调（缺）　商调　角调（缺）　越调　双调

而南曲谱则自明中期以来之沈璟，蒋孝等所编南九宫十三调谱则是以仙吕为首调，其宫调排列亦是均位调式不清：

仙吕　羽调　正宫　大石　中吕　般涉　南吕　黄钟　越调　商调　小石　双调　仙吕入双调

而在《九宫大成谱》之前，编于康熙五十九年（1720）的《新编南词定律》，其首调则为黄钟，而其序列又与前之北曲谱以黄钟起调不同：

黄钟　正宫　道宫　仙吕　大石　中吕　小石　南吕　双调　商调　般涉　羽调　越调

从以上的明清南北曲谱到《九宫大成谱》的宫调排列看，其"首调"或以黄钟，或以仙吕，都并非是律吕调高均位的标志。所以从《九宫大成谱》之前的南曲十三宫调谱也罢，北曲十七宫调谱也罢，以至《九宫大成谱》自我作古的二十三宫调也罢，都不具备律吕乐调的意义。真正可以看出《九宫大成谱》所用律调的，则是其在《北词凡例》上的一段话：

近代皆用工尺等字名声调。四字调乃为正调。是谱皆以正调翻七调，七调之中乙字调最下，上字调次之；五字调最高，六字调次之。今度曲者用工字调最多，以其便于高下。

这里说明《九宫大成谱》所用的律调就是"近代皆用"而一直沿用至今的笛色

七调。“正调”,就是笛调中的正宫调。清康熙间文人毛奇龄所撰《竟山乐录》卷二云:

> 乐只七调,但以箫笛字谱言之……其调以四字为领声,故名四字调,又名正宫调。(《丛书集成》本,下引用)

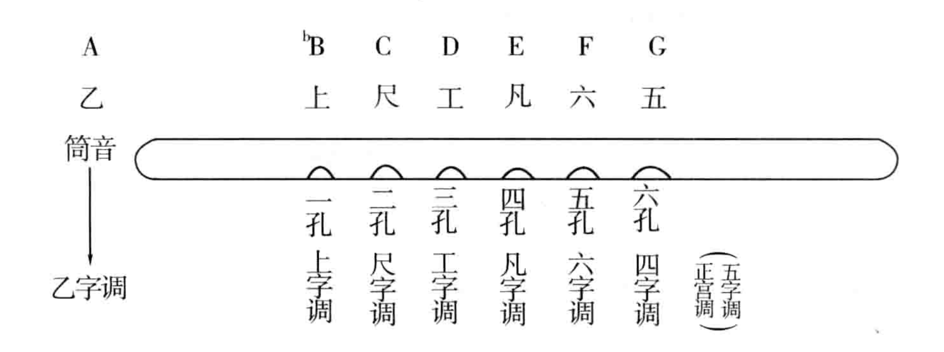
而《九宫大成谱》所说的“最下”的乙字调,毛奇龄《竟山乐录》又称:

> 其调以乙字为领声,名乙字调,但乙字非正宫所用,故名变宫。

故进一步证明《九宫大成谱》所用律调即“近代”以来通行之笛色七调,其调名与今乐律名对照如下:

^{b}B	C	D	E	F	G	A
上	尺	工	凡	六	五	乙
上字调	尺字调	工字调 (小工调)	凡字调	六字调	四字调 (正宫调 五字调)	乙字调
宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫

因为以上七调是从正律而来,故其凡字调,即变徵调比角(工)高二度。现代改用^{b}E,比角高一度。为何《九宫大成谱》言“七调之中乙字调最下”,因其以昆腔为准,并就昆腔所用曲笛而言。曲笛的筒音,即最低音为乙,即A调。试以图式说明如下:



既然《九宫大成谱》所用律调并不是复古的唐宋燕乐之宫调。而是明清通行的笛色七律，故而其所用字谱，也并非是唐宋燕乐之固定唱名之半字谱、俗字谱，而是首调唱名的工尺谱。《九宫大成谱》共用谱字计有：合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙、仩、伬、仜等字，其相当于今日之唱名如下：

工尺谱字	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙	仩	伬	仜
简　谱	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6	7	1̇	2̇	3̇
今唱名	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi

我国古代音乐，由一轻一重，或一重一轻之等的拍律动，即先秦以来之“拊搏”拍，这一自然律动，发展到唐宋燕乐之以句为拍，即句拍。至南北曲又发展为以小节为节奏单位的板眼。板即节拍，今称小节。眼原指一小节中之拍数。如《太古传宗》“凡例”所说“一板八眼三十六弹”之眼即是。后又以眼指小节中之轻拍，如一板一眼之拍，即 2/4 拍，板为重拍之一拍，眼为轻拍之一拍。明及清初乐谱只点板而不标眼，至康乾以来始点眼拍。其后又加小眼，表示 4/4 拍之小节中之一拍或半拍，节拍符号遂更加完善。

明万历以来流行所谓“点板曲”，即在刊行的传奇剧本及曲集中标出板式。如今存之《新刊出相点板红梅记》、《南音三籁》、《太霞新奏》等。所谓点

板，即在曲词上标明板式，以“一”为底板，“乚”为腰板，“、”为头板。明清之交与清初的一些曲谱，如李玉之《北词广正谱》，王正祥之《十二律昆腔谱》、《十二律京腔（弋阳腔）谱》就是只在曲牌上点出这样的板式，而不标工尺。清康熙以来的《南词定律》、《曲谱大成》则是又标工尺亦点出板式的曲谱，但又对以上三种板式增加一种表示以两个 4/4 拍（一板三眼）组成的更慢的板式，即衬板（后世称赠板）“×”与衬掣板“区”（后世称赠腰板）。《九宫大成谱》则是在这种点板程式上，做了一些变动，并增加了眼的符号，以“□”为中眼，以“▫”为侧眼。而将衬板改称衬头板，用“ㄅ”代替，将衬掣板改称衬腰板，用“𝕃”代替。《九宫大成谱》南词凡例云：

曲之高下疾徐俱从板眼而出，板眼斯定，节奏有程。今头板用“、”，即实板，拍于音始发也。腰板用“乚”，即掣板，拍于音之半也。底板用“一”，即截板，拍于音乍毕也。其衬板之头板则用“ㄅ”，腰板则用“𝕃”。以别于正板者，易于识认也。至于一板分注七眼，太觉繁琐，今正眼则用“□”，彻眼则用“▫”。举目了然，乐行而伦清已。

下面将《九宫大成谱》之板眼名称与画分与《南词定律》、《纳书楹曲谱》比较如下：

	头腰	腰板	底板	赠头板	赠腰板	中眼	侧眼	勾住
九宫大成	、	乚	一	ㄅ（称衬头板）	𝕃（称衬腰板）	□	▫	
南词定律	、	乚	一	×（称衬正板）	区（称衬掣板）			
纳书楹	、	乚	一	×（称头赠板）	⋉（称赠腰板）	○	△	乚（标于左）

《九宫大成谱》所用的这些板眼符号与工尺谱字都能准确地反映明清以来的南北曲音乐的板式节奏与音阶旋律。这些板眼符号在乐曲板式上的对应为：

散板曲：在南曲的引曲与北曲套曲的首尾曲常用，这些乐曲在节奏上保留了宋元词曲句拍的特点，故而在每句乐谱谱字上加一底板"—"。如：

渔父引　顾况词

九宫大成卷十七大石调引词

尺　工　尺　尺　上工　尺工—　尺上　上　上　上尺　合口上四　合四—
新　妇　矶　边　月　明　，女　儿　浦　口　潮　平　。

尺　上　工　尺　上尺上四合　四—
沙　头　鹭　宿　鱼　惊　。

这种只在每个乐句后标以底板之曲，即为散板曲。

流水板曲：又称有板无眼，相当于现在的1/4拍曲。如：

红绣鞋　白兔记

九宫大成卷十中吕宫正曲

六　工　五　六　五　六五　仕五　五　上　上　尺　尺　工　工
兄　嫂　用　计　施　谋　，休　忧　。孩　儿　拼　命　则　休，

四　上　尺上　工　尺　尺　四　四　上　上　尺　尺　四
何　愁　。你　丈　夫　，在　并　州　，孩　儿　去　，与　他

四　尺上　尺　工　四　上　尺上　尺　尺　四　上尺
收　。免　教　祸　临　头　，免　教　祸　临　头　。

这种曲子每板一个小节，每个小节一拍。

一板一眼曲：一小节中一重拍，一轻拍，即今之 2/4 拍曲，在京剧中称原板曲。如：

太平令 拜月亭

九宫大成卷十一中吕宫正曲

上 尺上 合 四 上 尺上 合 四 上 四上 尺 尺
曲 径 迢 遥 ， 深 夜 柴 门 带 月 敲 。 邮

尺工 上 上 尺工 尺上 四 上 四 上 四上尺 工尺 尺
亭 一 宿 姻 缘 好 ， 又 何 故 语 叨 叨 。

这种曲子每一板为一个 2/4 拍节小，板代表重拍，眼表示轻拍。

一板三眼曲：一板中，也就是一小节中有四拍，即今之 4/4 拍曲，在京剧中称为三眼曲。如：

胜葫芦 董西厢

九宫大成卷五仙吕调只曲

伬 乙五 六五 六 工六 工六工尺一 尺工六 六 尺工 尺上一 合四 尺工尺上 一 工 一尺 工尺
送 下 阶 来 欲 待 别 ，又 嘱 咐 两 三 歇 。(待) 好 事

六五 六 凡工尺 六五 乙五 六凡工 一尺 工尺 工尺 一尺一四 合四— 工 尺 工 尺工六—
成 合 (后) 别 致 谢 。(把) 目 前 已 往 ， 为 他 腌 苦 ，

伬 乙伬 乙 五六五 乙五六凡工 六
都 对 (着) 那 人 说 。

这种板式的曲子，如果是在标出小眼的工尺谱中，标出小眼者，即为一板三

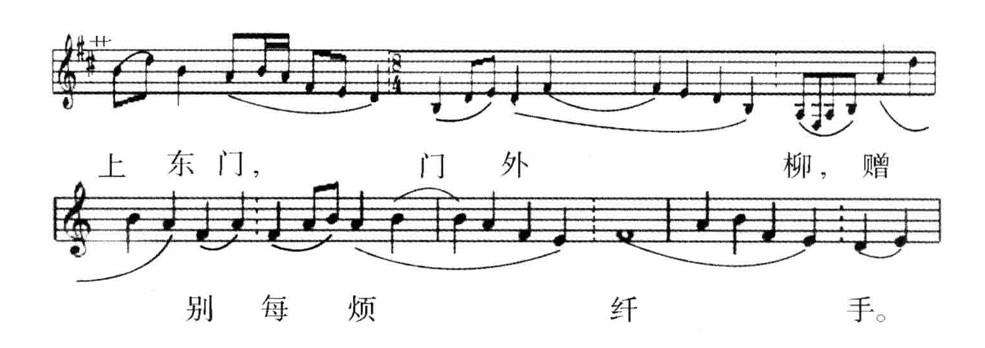
眼谱，无小眼者为一板一眼谱。而《九宫大成谱》则并不标出小眼，故这种情况，要识别一板三眼曲，一是要看曲情，体会其节奏。另外，前人的经验是视工尺谱字的疏密，工尺字密者，即谱字多者一般当为一板三眼曲。

带赠板曲：这是在每个一板三眼小节后再加一个一板三眼的慢板曲，《九宫大成谱》中只限于南曲的正曲与集曲出现，北曲中则不用。如《九宫大成谱》中卷四十三高大石调正曲中，贺铸的《更漏子》词一谱的片断：

五仩　五　六五六工尺上　四上尺　上工尺上四　合工合四　六仩五六　工六　工六五　六五六工尺　工六五工尺　上尺

上　东　门，门　外　柳，赠　别　每　烦　纤　手。

这种板式是在每一个正板的4/4拍小节后，现加一个赠板（衬板）的4/4拍小节，现在一般是将这一小节用虚小节线标出，这样即形成一实践小节加一虚线小节的所谓8/4拍曲。上谱译出则为：



《九宫大成谱》中的这些板眼符号基本上是可以与现代音乐的节拍符号相对应的。如：

、　实板的头板符号，相当于现代节拍符号的实小节线，并表示小节中的重拍或4/4节拍小节中一半的拍值。在流水板，即有板无眼之曲中，一板即一小节。如前例《红绣鞋》中：

、六	工	、五	六	、五	、六五
兄	嫂	用	计	施	谋

，译成今谱即为：



在一板一眼曲，即 2/4 拍小节曲中，头板为小节中的重拍。如前例《太平令》：

上 尺上 合 四 上 尺上 合 四 上 四上 尺

曲 径 迢 遥 ， 深 夜 柴 门 带 月 敲 。

译成今谱则为：



在一板三眼曲中，头板一般要占前两拍的拍值。如前例《胜葫芦》中：

六五 乙五 六凡工 一尺

别 致 谢 。（把）

译成今谱则为：



ヽ　衬板，即赠板的头板符号，在通行昆曲谱中画作╳。见此符号即可定为8/4拍小节，其作用与实板之头板相同，只是划作虚小节线。见前例《更漏子》中“每烦纤手”的工尺字与译谱。

⌊　实板中的腰板，也称作掣板、彻板、闪板，所以称作“腰”、“掣”，是因为此板是打在音符中间。《九宫大成谱》南词凡例：

> 腰板用“⌊”，即掣板，拍于音之半也。

北词凡例：

> 字半而下者曰掣板，亦曰腰板，则用“⌊”。

何为“字半”、“音之半”？请看前例《太平令》中：

ヽ	□	⌊	□	、
上	上	尺工	尺工	四
一	宿	姻	缘	好，

其“姻”字就是标的腰板，译成今谱则为：



可见因为“姻”的谱字是一个切分音节奏，其“字”，其“音”在前一小节（前一板）之弱拍（眼）中即已起唱，故而其拍（板）是打在这一“字”一“音”之中间的。故而，所谓腰板，实际为一切分音节奏，不过是表示从前一小节起音的。又如前例中：

、	□	⌊	□	、
四	上	四上尺	工尺	尺
何	故	语	叨	叨

，即为：



其“⌊”也是在前一小节起音的切分音节奏。

— 底板，在表示散板曲之句拍时，也叫截板。《九宫大成谱》南词凡例称其是“拍于音乍毕也”。何为“音乍毕”，请看下面《九宫大成谱》卷五所收北杂剧《贬黄州》中《哪吒令》：

、 、 □— □ 、 □—

尺 尺 工尺 上尺工 六 尺 工 尺 上合四 上

(我) 一 身 纪 纲 ，(守) 箪 瓢 陋 巷 。

其译谱为：

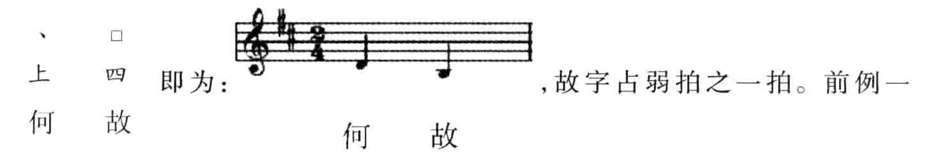


谱中“纲”字，“巷”字，皆为切分音节奏，其音起于前一小节（前一板）之弱音（眼），而毕于下一小节（下一板）之强音，即起板处，所以说其板是“拍于音乍毕”。故此可知，底板“—”与腰板“└”皆为切分音节奏。不过腰板是将“字”、“音”及拍号标在重音的板处，而底板是将“字”、“音”与拍号标在轻音的眼处。给人的感觉是腰板向上一小节（上一板）切分，底板是向下一小节（下一板）切分。

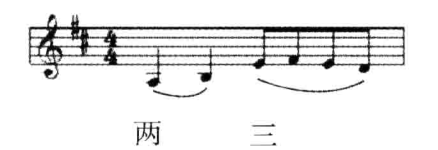
⌊⌊ 衬板之腰板，是虚小节中的腰板，与正板中的腰板的切分作用完全相同。其在通行的昆曲谱中划作“|╳”。

□ 正眼，通行的昆曲谱中划作“○”，并与小眼相区分称作中眼。其作用与头板相对，表示一板一眼曲，即 2/4 拍曲中之轻拍一拍。在一板三眼曲，

即4/4拍曲中，表示后半之次重、次轻两拍，如前例《太平令》谱中：



，故字占弱拍之一拍。前例一板三眼曲的《胜葫芦》中的 合四 尺工尺上 两 三，即为



。“□”正眼在“三”字处，故“三”字占4/4一小节之后半拍。

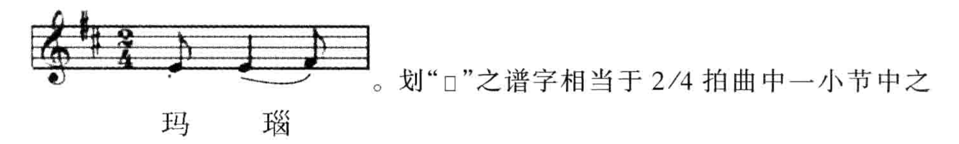
▫ 彻眼，在通行的昆曲谱中划作“△”，亦作掣眼。此符号是表示一小节（一板）中轻拍（眼）对重拍（板）的切分。如一板一眼（2/4）曲中的前例《太平令》中：



，即为：



；又如《九宫大成谱》之卷三十三九曲高宫之《脱布衫》中：尺 尺工 玛 瑙，即为：



。划“▫”之谱字相当于2/4拍曲中一小节中之一拍半。有时则为附点音符之一拍半，如该卷之《三转小梁州》中：



“匀”字的谱字即“工”字,因有一“ ”一“ ”,故占 2/4 小节的一拍半。而4/4 拍中的彻眼则在一小节(一板)中占中间之一弱拍与一次强拍。如《九宫大成谱》卷三十二南词正宫集曲《桃红醉》中之:工六 五六 ,即为:
云 树


。

云 树

今将《九宫大成谱》之板眼节奏总结如下:

、 头板:表示一小节之开始;2/4 拍小节之头一拍:X X|;4/4 拍小节的头二拍:X X X X |。

□(与昆曲谱○同) 中眼:表示小节中之轻拍,2/4 拍小节之第二拍 X X|;4/4 小拍的第三拍:X X X X|。

└ 腰板:切分音。既表示本小节重拍的开始,又表示此音承接上一小节的轻拍,如:X X 0 X,即为 X 0|0└ X。

— 底板:此板划于句末,表示句拍。其又代表另一种切分音,即为本小节之轻拍过渡到下一小节之重拍。如 X 0 0 X,即为:X 0|0 X。

(与昆曲谱△同) 彻眼:小节之中的切分音。如 4/4 拍之 X 0,相当于 X 0 - - |;2/4 拍这 X 0,相当于X 0 X|。

(与昆曲谱×同) 衬板,即赠板:表示前一个 4/4 小板后再加一个4/4 小节,其小节线用虚线区别:

(x)

X X X X | X X X X ⋮

𝕃(与昆曲谱⊠同) 衬腰板,即赠腰板:在赠板小节中之切分音,节奏与腰板同。

X X X 0|0 X X X ⋮

二、《新定九宫大成南北词宫谱》的解读研究

《九宫大成谱》作为当时以昆腔为主体的南北曲乐总谱,一方面是采用了笛色为定调的工尺首调唱名记谱,另一方面又沿用了唐宋燕乐词曲与元明以来南北曲的宫调体系。然而由于其谱中只标宫调,而未能如当时的《曲谱大成》,以及后世的昆腔曲谱,在宫调之外另标出笛色。更没有注明哪些曲子是移调记谱,哪些乐曲中间有变调,这给我们准确地解读这数千首乐曲,能使其成为当代的活谱,使这些流行传唱了数百年的乐曲重播于舞台歌场,造成了一定的困难。过去音乐界曾出现简单地将《九宫大成谱》所标宫调与唐宋燕乐宫调与唐宋太常,教坊律对应,将工尺谱作为固定唱名谱解译,比《九宫大成谱》还复古,结果将话曲译成死谱,满纸升降号,不能演唱。也有只将工尺按首调唱名对照译出,不考虑《九宫大成谱》中的移调、变调现象。这些都不能准确地解读《九宫大成谱》中的乐曲的音阶旋律。为了解决这一问题,我们首先有必要弄清《九宫大成谱》的用律调与其所标唐乐词曲燕乐与南北曲沿用的宫调的关系。

前面我们谈到《九宫大成谱》凡例中说明其所用律调为当时以昆腔为主的曲乐笛色七调。其笛即为昆曲沿用至今,并在京剧及诸南方戏曲中、民间音乐中通用之"曲笛",其筒音为 A(亦即西安鼓乐中所称梅管)。而明清两代以昆腔为代表的南北曲之律即以此为准。据王季烈《螾庐曲话》卷四"馀论"(见《集成曲谱》振集卷一附)考核测算,其黄钟为 A,并假定黄钟之管,即 A 管之长为九,其依音阶比例与依三分损益推得各管之数如下:

A	九.〇〇〇	黄钟	九.〇〇〇
♯A(♭B)	八.六〇〇	大吕	八.四二八
B	八.〇〇〇	太簇	八.〇〇〇
C	七.五〇〇	夹钟	七.四九二
♯C	七.二〇〇	姑洗	七.一一一
D	六.六六七	仲吕	六.六五九
♯D(♭E)	六.四〇〇	蕤宾	六.三二一
E	六.〇〇〇	林钟	六.〇〇〇
F	五.六二五	夷则	五.六一九
♯F	五.四〇〇	南吕	五.三三三
G	五.〇〇〇	无射	四.九四四
♯G(♭A)	四.八〇〇	应钟	四.七四一
A	四.五〇〇	黄钟清	四.四三九

此律恰与亚代荀勗笛律之清角律即清乐律及日本古十二律之黄钟冥合，亦即《魏氏乐谱》之律、西安鼓乐梅管之律。故昆腔所代表的南曲之律即唐宋燕乐三律中清乐、清曲之律。此律于笛色用大吕♭B，即上字调，而不用太簇，恰如宋词乐律，即宋教坊律以D为黄钟，用大吕而不用太簇。盖A调为D调之下徵对律，故此律与宫调、笛色之对应也如宋代词乐律：

<table>
<tr><td></td><td colspan="3">A</td><td colspan="3">♭B</td><td colspan="3">C</td><td colspan="3">D</td><td colspan="3">E</td><td colspan="3">F</td><td colspan="3">G</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">乙字调</td><td colspan="3">上字调</td><td colspan="3">尺字调</td><td colspan="3">工字调（小工调）</td><td colspan="3">凡字调</td><td colspan="3">六字调</td><td colspan="3">四字调（正宫调）</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">黄钟</td><td colspan="3">大吕</td><td colspan="3">夹钟</td><td colspan="3">仲吕</td><td colspan="3">林钟</td><td colspan="3">夷则</td><td colspan="3">无射</td></tr>
<tr><td></td><td>正宫</td><td>大石</td><td>般涉</td><td></td><td></td><td></td><td>中吕宫</td><td>双调</td><td></td><td>道宫</td><td>小石</td><td></td><td>南吕宫</td><td></td><td></td><td>仙吕宫</td><td>商调</td><td></td><td>黄钟宫</td><td>越调</td><td>羽调</td></tr>
</table>

这只是理论上的笛色与宫调、乐律上的对应，而实际上明清以来南北曲之乐已一准于笛色七调，并已用首调唱名之工尺谱，与唐宋燕乐词曲之宫调已基本脱节。比如完成于《九宫大成谱》之前的《曲谱大成》稿本中所见中吕宫与黄钟宫乐曲，几乎皆标为四字调（正宫调）。而刊刻于乾隆五十七年（1792）之《纳书楹曲谱》，本为按宫调体系记谱之曲集，其于部分乐谱中又标出笛

色。今将这些乐曲列出,以见当时南北曲在宫调与笛色的不对应。

北曲:

正集卷二	《北饯》(西天取经)	仙吕《点绛唇》套	尺出六调
	《访普》(风云会)	正宫《端正好》套	尺转六调
卷四	《弹词》(长生殿)	南吕《一枝花》套	尺转上调
外集卷一	《侠隐》(明珠记)	中吕《粉蝶儿》套	(?)落调
补遗卷一	《观书》(八义记)	仙吕《点绛唇》曲	工调
		《后庭花》	正宫
		黄钟《啄木儿》	六调

南曲:

正集卷一	《吃糠》(琵琶记)	商调《山坡羊》	凡调
卷三	《驿会》(幽闺记)	仙吕《月儿高》	凡调
		双调《销金帐》	正宫
		中吕《粉孩儿》	工调
	《拜月》(同上)	南吕《青衲袄》	尺调
		商调《二郎神》	六调
	《听琴》(西厢记)	南吕《梁州新郎》	凡调
卷四	《密誓》(长生殿)	越调《山桃红》	工调
		商调《二郎神》	六调
	《得信》(同上)	仙吕《桂花袭袍香》	工调
		《不是路》	六调
续集卷一	《偷曲》(同上)	仙吕《八声甘州》	尺调
		高大石调《鱼儿赚》	六调
卷二	《缀帽》(太平钱)	仙吕《小措大》	上调
		《不是路》	工调
		《长拍》	尺调
	《佳期》(西厢记)	仙吕《临妆镜》	工调
		《赚》	正宫

		《十二红》	凡调
卷三	《题曲》(疗妬羹)	仙吕《桂枝香》	尺调
		《长拍》	六调
卷四	《议案》(荆钗记)	商调《黄莺儿》	凡调
		仙吕《桂枝香》	尺调
	《绣房》(同上)	南吕《一江风》	工调
		《梁州序》	凡调
	《回书》(同上)	中吕《渔家傲》	尺调
		商调《梧桐落五更》	凡调
	《上路》(同上)	仙吕《八声甘州》	尺调
		《解三酲》	凡调
	《看谷》(跃鲤记)	仙吕《二集傍妆台》	工调
		《赚》	正宫
	《归国》(千钟禄)	仙吕《八声甘州》	尺调
		《赚》	六调
外集卷一	《藏舟》(渔家乐)	商调《山坡关》	凡调
		黄钟《降黄龙》	工调
补遗卷一	《采莲》(浣纱记)	高大石调《念奴娇序》	尺调
		中吕《古轮台》	尺调
	《回门》(荆钗记)	南吕《宜春令》	凡调
		黄钟《降黄龙》	工调
	《前拆》(同上)	仙吕《二犯傍妆台》	工调
		《不是路》	六调
		《步步娇》	尺调
	《大逼》(同上)	双调《孝顺歌》	正调
		南吕《五更转》	凡调
	《索姝》(四才子)	高大石调《念奴娇序》	尺调
		《古歌》	正宫

	《莲花》(绣襦记)	《三转莲花落》(不知宫调)	工调
		《莲花落》	六调
	《养子》(白兔记)	南吕《五更转》	凡调
		双调《锁南枝》	乙调
四梦	《劝农》(牡丹亭)	羽调《排歌》	工调
		双调《孝金经》	正宫
	《寻梦》(同上)	仙吕《月儿高》	工调
		南吕《懒画眉》	工调
	《闹殇》(同上)	商调《集贤宾》	六调
		南吕《红衲袄》	尺调
	《幽媾》(同上)	南吕《朝天懒》	六调
		《红衲袄》	尺调
		《宜春令》	六调
		《绣带儿》	六调
	《冥誓》(同上)	仙吕《月夜渡江归》	工调
		南吕《懒扶归》	凡调
	《婚走》(同上)	羽调《胜如花》	凡调
	《遇母》(同上)	仙吕《针线箱》——《惜花赚》	
	《倩访》(紫钗记)	双调《销金帐》	正宫
		仙吕《风入松》	工调
	《圆梦》(同上)	南吕《一江风》	工调
		商调《集贤宾》	六调
	《叹钗》(同上)	南吕《大迓鼓》	工调

另外,道光二十八年(1848)谢元淮再版《碎金词谱》时,除原收《九宫大成谱》中词乐谱一百七十余首外,又请乐师陈应祥补谱六百余曲。每曲除标出宫调外,又标出笛色,今亦将其对《九宫大成谱》中一百七十余首词乐谱所标之笛色列出,进一步看出南北曲流行过程中其宫调对于乐曲实际乐调的关系。

仙吕宫	疏帘淡月(张辑)	六
	八声甘州(柳永)	六
仙吕调	忆王孙(李重元)	工△
	桂枝香(张炎)	工
	临江仙(贺铸)	正宫
	鞓红(无名氏)	六
	杏园芳(尹鹗)	六
	凤凰台上忆吹箫(李清照)	工
中吕宫	好事近(陆游)	六
	渔家傲(晏殊)	凡
	渔家傲(蔡伸)	凡
	尾犯(柳永)	六
	醉吟商(姜夔)	六
中吕调	万年欢(无名氏)	工
	击梧桐(柳永)	工
	烛影摇红(周邦彦)	工
	夜合花(晁补之)	六
	柳初新(柳永)	六
	渔父引(顾况)	正
	荔枝香(柳永)	工△
	荔枝香(周邦彦)	凡
	梦还京(柳永)	工△
	还京乐(周邦彦)	工△
	受恩深(柳永)	工△
	沁园春(李刘)	凡

	贺圣朝(叶清臣)	凡
	贺圣朝(赵彦端)	凡
	剔银灯(柳永)	工△
	定风波(苏轼)	工△
	定风波(陈允平)	工△
	醉春风(赵德仁)	工△
	江城子(牛峤)	六
	怨回纥(无名氏)	六
	西江月(柳永)	凡
	太平年(无名氏)	工
	平湖月(王恽)	尺
	五福降中天(江致和)	工△
	祭天神(柳永)	工△
	倦寻芳(王雱)	工△
	清商怨(沈会宗)	工△
正宫	端正好(杜安世)	工△
	导引(无名氏)	六△
	兰陵王(刘辰翁)	工△
	醉翁操(苏轼)	上
高宫	玉楼人(无名氏)	尺△
小石调	西平乐(柳永)	凡
	诉衷情(毛文锡)	凡
	归去来(柳永)	凡
	华清引(苏轼)	凡
	相思引(袁去华)	凡

	落梅风(无名氏)	凡
	江亭怨(无名氏)	凡
	赞浦子(毛文锡)	凡
	芰荷香(万俟咏)	尺
	芰荷香(赵彦端)	尺
	孤鸾(朱敦儒)	尺
	孤鸾(马庄父)	尺
	双瑞莲(赵以夫)	工△
	隔帘听(柳永)	工△
	江南春慢(吴文英)	工△
	河满子(毛滂)	工△
	上行杯(韦庄)	工△
	寰海清(王庭珪)	工△
	期夜月(刘滀)	凡
	曲玉管(柳永)	凡
	遥天奉翠华引(侯寘)	凡
	升平乐(吴奕)	凡
	迎新春(柳永)	凡
	西河(刘一止)	凡
越调	爱月夜眠迟慢(无名氏)	六
	金人捧露盘(高观国)	工△
	玉蝴蝶(温庭筠)	工△
	五彩结同心(赵彦端)	尺
	五彩结同心(无名氏)	工△
	一寸金(柳永)	工△
	一寸金(周邦彦)	工△
	清商怨(晏殊)	工△
	少年心(黄庭坚)	凡
	荷叶铺水面(康与之)	工△
	甘州曲(顾敻)	工△
	祭天神(柳永)	凡

	遍地锦(毛滂)	工△
	紫玉箫(晁补之)	工△
高大石调	水仙子(倪瓒)	六△
	江城梅花引(程垓)	六△
	忆闷令(晏几道)	六△
	珠帘卷(欧阳修)	六△
	中兴乐(牛希济)	六△
	春草碧(万俟咏)	尺
	欸乃曲(元结)	六
	御带花(欧阳修)	工△
	垂杨(陈允平)	工△
	满朝欢(柳永)	工△
	秋色横空(白朴)	工△
	秋蕊香引(柳永)	工△
	更漏子(贺铸)	凡
	更漏子(欧阳炯)	凡
	玉女迎春慢(彭元逊)	工△
	汉宫春(晁冲之)	工△
	三部乐(苏轼)	工△
	哨遍(苏轼)	工△
	城头月(马天骥)	工△
	归田乐(晁补之)	工△
	惜分飞(毛滂)	工△
	夏日燕黉堂(无名氏)	工△
	燕山亭(曾觌)	工△
	三姝媚(史达祖)	工△
	惜红衣(姜夔)	工△
	惜红衣(李莱老)	工△
	二色莲(曹勋)	工△
	拂霓裳(晏殊)	工△
	柳腰轻(柳永)	工△

	握金钗(无名氏)	工△
	望仙门(晏殊)	工△
小石角	霓裳中序第一(周密)	工△
	高山流水(吴文英)	六△
	西湖月(黄子行)	六△
	迎春乐(柳永)	六△
双调	桃源忆故人(欧阳修)	六
	柳梢青(秦观)	正宫△
	柳梢青(谢无逸)	正宫△
	浪淘沙令(李煜)	六△
黄钟宫	天仙子(张先)	凡△
	长命女(冯延巳)	凡△
	滴滴金(晏殊)	凡△
	黄钟乐(魏承班)	工
	早梅芳(李之仪)	凡△
	麦秀两岐(和凝)	凡△
	一枝春(杨缵)	凡△
	玲珑玉(姚云文)	凡△
	西地锦(无名氏)	凡△
	暗香疏影(晁端礼)	凡△
	喜迁莺(薛昭蕴)	凡△
	飞雪满群山(蔡伸)	凡△
	八音谐(曹勋)	凡△
高大石角	念奴娇(苏轼)	尺
	渔家傲(周紫芝)	尺
	阳关曲(王维)	工△
南吕宫	生查子(朱希济)	凡△
	一剪梅(蒋捷)	凡△
	阮郎归(李煜)	凡△
	茅山逢故人(张雨)	凡△
仙吕宫	疏帘淡月(张辑)	六

商调	秋夜雨(蒋捷)	六△
	解连环(周邦彦)	工
	二郎神(柳永)	六△
	接贤宾(毛文锡)	六△
	接贤宾(柳永)	六△
	永遇乐(苏轼)	六△
	望梅花(蒲宗孟)	六△
羽调	三台(王建)	六
	感恩多(牛峤)	六
	风光好(欧良)	六
	误桃源(无名氏)	六
	恋情深(毛文锡)	六
	三字令(欧阳炯)	六
	忆余杭(潘阆)	六
仙吕宫	疏帘淡月(张辑)	六
	庆金枝(无名氏)	六
	洞天春(欧阳修)	六
	庆春时(晏几道)	六
	喜团圆(晏几道)	六
	惜春令(高汉臣)	六
	赏南枝(曾巩)	工△
	长寿乐(柳永)	工△
	月宫春(毛永锡)	工△
	惜春郎(柳永)	工△
	双韵子(张先)	工△
	醉乡春(秦观)	工△
	应天长(韦庄)	工△
	淡黄柳(张炎)	工△

(△号为1998年天津古籍出版社出版《新定九宫大成南北词宫谱校译》中定调相同者。)

以上所录删去以传奇中曲牌填以词作者，共得一百七十首。当年译《九宫大成谱》时，总觉《碎金词谱》上表所示定调多数无据，故未采用。后之《碎金词谱今译》(河北大学出版社 2000 年版)亦未加理会。数年来将译谱试之歌喉，反觉上述定调更便于演唱，故更知《九宫大成谱》中所收词乐之谱确为明清以来之以昆腔为主的南北曲乐，而非唐宋词乐。又，燕乐三律之交互使用，在读曲译谱时亦不得不注意。上述谱中之《鞓红》、《临江仙》诸曲，译谱时倘不移调则难以上口，移宫换羽，方归其本。

宫调既已在以昆腔为主体的南北曲中失去标示乐调的作用，自清道咸以来之曲谱已渐仅标笛色，而舍弃宫调。今传同治间《遏云阁曲谱》所收昆腔南北曲八十余折，谱中皆只标笛色，而无宫调之名。其后之《六也曲谱》，诸谱已皆此例。而《九宫大成谱》所收南北曲乐谱本为流播于伶人之口的活谱，其乐谱即《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》所标小工调、尺字调之类，而其谓之"高大石调"、"小石角调"皆已难稽其实。昆腔既为声腔音乐，原唐宋燕乐以宫调统系乐调音高与调式之意义已失掉，故宫调作用在昆腔中则如前人所论，仅用于曲牌分类之标目而已(见王守泰《昆曲格律》"曲牌的宫调和笛色"一节引杨荫浏语)。昆腔之乐亦以笛色为准，而因曲牌分类而沿用的宫调与笛色的对应已无音律标准，而是一种大体的约定。王守泰先生《昆曲格律》(江苏人民出版社 1982 年出版)"曲牌"一章中列举各宫调所属曲牌应用笛色如下：

〔仙吕宫〕:小工调、尺调

〔南吕宫〕:凡调、小工调、尺调

〔黄钟宫〕:六调、凡调、北曲旦角间或用正工调

〔中吕宫〕:小工调、尺调

〔正宫〕:小工调、尺调，北曲阔口间或用上调

〔道宫〕:小工调、尺调

〔羽调〕:凡调、小工调

〔大石调〕:小工调、尺调

〔小石调〕:小工调、尺调

〔般涉调〕:小工调、尺调

〔商角调〕:六调、凡调

〔高平调〕:小工调、尺调

〔商调〕:六调、凡调、小工调,北曲间或用尺调

〔越调〕:六调、凡调,南曲多用小工调

〔双调〕:乙调、正宫调

〔仙吕入双调〕:与仙吕宫调,但有时用正工调

以上说法亦属规范定调,而在南北曲乐与不同剧目中的具体处理亦各不同。故《九宫大成谱》中所收数千首乐曲所标之宫调,多为"名是调非",所以欲求其定调之实,尚需找出如前面所举《纳书楹曲谱》、《碎金词谱》那样的古人、前人标出笛色之谱。这样的曲谱除同光时代的《遏之阁曲谱》、《六也曲谱》外,当为王季烈之《集成曲谱》。此谱共收昆腔南北曲四百一十六折,其考定精核,所标工尺、板眼、笛色皆可为度曲,制曲之范式,其中涉及到《九宫大成谱》中所收南北曲曲牌数百首。今将这些曲牌的标定、笛色亦摘录如下:

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
卷一南词仙吕宫引《小蓬莱》(荆钗记)	上
鹊桥仙(琵琶记)	凡
糖多令(紫钗记)	工
谒金门(琵琶记)	工
胡捣练(杀狗记)	六
花心动(琵琶记)	尺
卷二南词仙吕宫正曲　江儿水(金雀记)	工
江儿水(荆钗记)	工
桂枝香(琵琶记)	工
桂枝香(红梨记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
园林好(琵琶记)	工
一盆花(牧羊记)	工
八声甘州(荆钗记)	凡
八声甘州(牡丹亭)	凡
步步娇(牡丹亭)	工
步步娇(占花魁)	工
醉扶归(牡丹亭)	工
醉扶归(琵琶记)	工
川拨掉(连环记)	工
川拨掉(浣纱记)	工
掉角儿序(玉簪记)	凡

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
古江儿水(琵琶记)	工
鹅鸭满渡船(长生殿)	工
赤马儿(长生殿)	工
卷三南词仙吕宫正曲　急三枪(琵琶记)	工或尺
风入松慢(红梨记)	工
风入松慢(浣纱记)	尺
腊梅花(荆钗记)	工
腊梅花(琵琶记)	工
六幺令(琵琶记)	凡
解三酲(荆钗记)	尺
嘉庆子(牡丹亭)	六
忒忒令(琵琶记)	工
五供养(琵琶记)	工
沉醉东风(绣襦记)	工
光光乍(钗钏记)	凡
幺令(荆钗记)	工
幺令(荆钗记)	工
黑麻序(琵琶记)	工
侥侥令(金雀记)	工
一封书(琵琶记)	凡
解罗袍(占花魁)	工
尹令(牡丹亭)	六
惜花赚(牡丹亭)	六
卷四南词仙吕宫集曲十二红(西厢记)	凡
园林沉醉(红梨记)	工
供养海棠(红梨记)	工
桂坡羊(燕子笺)	工
沉醉海棠(红梨记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
二集傍妆台(荆钗记)	尺
八海会蓬海(长生殿)	工
拨掉带侥侥(红梨记)	工
卷五北词仙吕调只曲点绛唇(琵琶记)	凡
后庭花(八义记)	六
赏花时(邯郸记)	工—正宫
混江龙(琵琶记)	尺
村里迓鼓(八义记)	工
卷七北词仙吕调套曲	
仙吕点绛唇套(千金记)	集成曲谱《十面》尺
仙吕点绛唇套(浣纱记)	尺
仙吕点绛唇套(牡丹亭)	正宫
仙吕点绛唇套(渔阳三弄)	正宫
卷八仙吕调合套	
仙吕北点绛唇套(西楼记)	尺
卷九南词中吕宫引	
满庭芳(琵琶记)	尺
沁园春(拜月记)	工
卷十南词中吕宫正曲	
山花子(琵琶记)	凡
大和佛(琵琶记)	凡
千秋岁(牡凡亭)	工
渔家傲(拜月记)	工
古轮台(琵琶记)	尺
古轮台(琵琶记)	尺
剔银灯(琵琶记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
尾犯序(琵琶记)	工
尾犯序(琵琶记)	工
舞霓裳(琵琶记)	凡
驮环着(金印记)	凡
驮环着(八义记)	工
越恁好(拜月记)	工
红绣鞋(风筝误)	工
扑灯蛾(拜月记)	工
卷十一南词中吕正曲	
大影戏(西楼记)	工
渔家灯(牡丹亭)	工
渔家灯(荆钗记)	工
福马郎(拜月记)	工
瓦盆儿(牡丹亭)	工
太平令(荆钗记)	工
卷十二南词中吕宫集曲	
榴花好(牡丹亭)	工
榴花好(紫钗记)	工
千秋舞霓裳(长生殿)	失调
卷十五北词中吕调套曲	
中吕粉蝶儿套(东窗事犯)	尺
中吕粉蝶儿套(西游记)	工
中吕粉蝶儿套(邯郸记)	工
卷十六北词中吕调合套	
中吕北粉蝶儿套(金雀记)	尺
卷十八南词大石调正曲	
人月圆(拜月记)	工
人月圆(拜月记)	工
卷二十三南词越调引	

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
金蕉叶(琵琶记)	凡
霜天晓角(琵琶记)	凡
祝英台近(琵琶记)	工
祝英台近(紫钗记)	工
卷二十四南词越调正曲	
祝英台(长生殿)	工
祝英台(长生殿)	工
绵搭絮(长生殿)	尺
小桃红(红梨记)	工
小桃红(白兔记)	工
山麻稭(红梨记)	工
醉娘子(拜月记)	工
醉娘子(拜月记)	工
亭前柳(牧羊记)	凡
五般宜(红梨记)	工
铧锹儿(琵琶记)	凡
铧锹儿(牧羊记)	工
忆多娇(琵琶记)	六
下山虎(杀狗记)	工
下山虎(红梨记)	工
园林杵歌(杀狗记)	工
江头送别(杀狗记)	工
雁过南楼(拜月记)	工
卷二十五南词越调正曲	
鲍老催(牡丹亭)	工
黑麻令(牡丹亭)	工
入破(琵琶记)	凡
入破(寻亲记)	工
破第二(琵琶记)	凡

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
破第二(寻亲记)	工
衮第三(琵琶记)	凡
衮第三(寻亲记)	工
歇拍(琵琶记)	凡
歇拍(寻亲记)	工
中衮(琵琶记)	凡
中衮(寻亲记)	工
出破(琵琶记)	凡
出破(寻亲记)	工
竹马儿赚(琵琶记)	凡
竹马儿赚(寻亲记)	工
煞尾(琵琶记)	凡
卷二十六南词越调集内	
山桃红(牡丹亭)	工
山桃红(牡丹亭)	工
忆虎序(荆钗记)	凡
忆虎序(荆钗记)	凡
卷二十八北词越角套曲	
越角斗鹌鹑套(不伏老)	六或凡
卷三十南词正宫引	
喜迁莺(琵琶记)	工
破齐阵(琵琶记)	工
卷三十一南词正宫正曲	
普天乐(红梨记)	工
普天乐(浣纱记)	工
醉太平(琵琶记)	六
普天乐(浣纱记)	工
普天乐(红拂记)	尺
锦缠道(红拂记)	尺

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
锦缠道(牡丹亭)	工
白练序(荆钗记)	凡
洞仙歌(琵琶记)	正宫
小桃红(西厢记)	工
不绝令煞(红梨记)	尺
倾杯赚(荆钗记)	尺
卷三十二南词正宫集曲	
杯底庆长生(长生殿)	工
雁鱼锦(琵琶记)	工
卷三十三北词高宫只曲	
九转货郎儿(货郎旦)	凡
叨叨令(长生殿)	工
卷三十四北词高宫套曲	
高宫端正好套(西游记)	工
高宫端正好套(风云会)	尺或上
卷三十七南词小石调正曲	
渔灯儿(西厢记)	尺
锦渔灯(水浒记)	凡
锦渔灯(西厢记)	凡
锦渔灯(烂柯山)	尺
锦前拍(西厢记)	凡
锦中拍(西厢记)	凡
锦后拍(西厢记)	凡
卷四十二南词高大石调引	
念奴娇(琵琶记)	凡
卷四十三南词高大石调正曲	
武陵花(金印记)	工
卷四十八南词南吕宫引	
临江仙(荆钗记)	凡

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
满江红(琵琶记)	六
一剪梅(琵琶记)	六
一枝花(琵琶记)	六
薄倖(琵琶记)	工
称人心(琵琶记)	六
虞美人(琵琶记)	工或尺
意难忘(荆钗记)	凡
女临江(荆钗记)	凡
哭相思(荆钗记)	凡
恋芳春(荆钗记)	工
卷四十九卷五十南词南吕宫正曲	
意难忘(琵琶记)	尺
宜春令(琵琶记)	正宫
宜春令(琵琶记)	正宫
宜春令(琵琶记)	正宫
大迓鼓(琵琶记)	工
大迓鼓(西楼记)	凡
节节高(琵琶记)	凡
秋夜月(琵琶记)	凡
秋夜月(荆钗记)	凡
秋夜月(红梨记)	凡
太师引(琵琶记)	六
香罗带(琵琶记)	凡
三仙桥(琵琶记)	六
三仙桥(琵琶记)	六
红衫儿(琵琶记)	六
浣纱溪(一捧雪)	尺
浣纱溪(玉簪记)	凡
金莲子(拜月记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
金莲子(红梨记)	凡
金莲子(荆钗记)	凡
红衲袄(琵琶记)	尺
红衲袄(琵琶记)	尺
红衲袄(琵琶记)	尺
贺新郎(邯郸记)	凡
刘泼帽(荆钗记)	凡
刘泼帽(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
梁州序(荆钗记)	凡
红芍药(荆钗记)	工
五更转(荆钗记)	凡
刮鼓令(荆钗记)	工
刮鼓令(荆钗记)	工
东瓯令(荆钗记)	凡
琐窗寒(紫钗记)	凡
香遍满(牡丹亭)	六
三换头(浣纱记)	凡
三换头(琵琶记)	凡
香柳娘(琵琶记)	凡
香柳娘(西厢记)	工
香柳娘(西厢记)	工
一江风(荆钗记)	工
一江风(牡丹亭)	工
卷五十一南词南吕宫集曲	
楚天秋(西楼记)	凡
太师令(满床笏)	凡

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
罗鼓令(琵琶记)	工
巫山十二峰(西楼记)	凡
卷五十二北词南吕宫只曲	
一枝花(货郎旦)	凡
梁州第七(货郎旦)	凡
卷五十三北词南吕宫套曲	
南吕一枝花套(长生殿)	尺,七转转上
南吕一枝花套(浣纱记)	尺
卷五十六南词商调引	
忆秦娥(琵琶记)	凡
高阳台(琵琶记)	凡
高阳台(琵琶记)	凡
二郎神慢(西楼记)	六
绕池游(浣纱记)	工
卷五十七南词商调正曲	
二郎神(金雀记)	六
二郎神(金雀记)	六
二郎神慢(牡丹亭)	六
黄莺儿(荆钗记)	凡
莺啼序(荆钗记)	六
莺啼序(金雀记)	六
水红花(红梨记)	六
山坡羊(荆钗记)	凡
山坡羊(荆钗记)	凡
山坡羊(琵琶记)	凡
山坡羊(琵琶记)	凡
吴小四(琵琶记)	工
簇御林(荆钗记)	凡
簇御林(牡丹亭)	六

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
卷五十八南词商调集曲	
黄玉莺儿(牡丹亭)	六
金络索(琵琶记)	凡
金络索(浣纱记)	凡
金井水红花(浣纱记)	工
金瓯针线解(寻亲记)	六
莺集御林转(拜月记)	六
卷六十北词商角套曲	
商角集贤宾套(西游记)	六
卷六十二南词双调引	
宝鼎现(琵琶记)	工
贺圣朝(荆钗记)	凡
真珠帘(荆钗记)	工
卷六十三南词双调正曲	
孝金经(牡丹亭)	正宫
孝金经(牡丹亭)	正宫
华严海会(牡丹亭)	尺
华严海会(牡丹亭)	尺
锁南枝(白兔记)	正宫
锁南枝(琵琶记)	正宫
销金帐(琵琶记)	正宫
销金帐(琵琶记)	正宫
销金帐(拜月记)	正宫
销金帐(拜月记)	正宫
夜雨打梧桐(长生殿)	正宫
卷六十四南词双调集曲	
风云会四朝元(长生殿)	正宫
卷六十五北词双角只曲	
太平令(单刀会)	上

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
驻马听(单刀会)	上
卷六十六北词双调只曲	
沽美酒带太平令(牧羊记)	尺
雁儿落带叨叨令(二)	尺
醉太平(绣襦记)	工
醉太平(绣襦记)	工
醉太平(绣襦记)	工
莲花落(绣襦记)	工
三转莲花落(绣襦记)	
卷六十七北词双角套曲	
双角新水令(西游记)	工
卷六十九南词黄钟宫引	
西地锦(琵琶记)	工
卷七十南词黄钟宫正曲	
鲍老催(牡丹亭)	凡
鲍老催(琵琶记)	凡
鲍老催(牧羊记)	工
双声子(琵琶记)	凡
滴溜子(琵琶记)	凡
滴溜子(牡丹亭)	正宫
赏宫花(琵琶记)	六
降黄龙(荆钗记)	凡
降黄龙(荆钗记)	凡
降黄龙(西楼记)	工
降黄龙(琵琶记)	六
黄龙衮(荆钗记)	凡
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工

九宫大成曲名宫调	集成曲谱定调
黄龙衮(西楼记)	工
黄龙衮(西楼记)	工
卷七十一南词黄钟宫正曲	
太平歌(琵琶记)	六
太平歌(红梨记)	六
狮子序(琵琶记)	六
三段催(永团圆)	工
卷七十二南词黄钟宫集曲	
羽衣二叠(长生殿)	工
滴金楼(永团圆)	工
双声滴(永团圆)	工
啄木三歌(牡丹亭)	六
卷七十四北词黄钟调套曲	
黄钟醉花荫(水浒记)	六
卷七十五北词黄钟调合套	
黄钟北醉花荫套(长生殿)	正宫
卷七十六南词羽调引	
喜相逢(紫钗记)	工
卷七十八南词羽集曲	
金凤钗集(长生殿)	凡
卷闰北词仙吕入双角合套	
北新水令套(浣纱记)	工
北新水令套(西楼记)	工
北新水令套(荆钗记)	工
北新水令套(牡丹亭)	工

(以上南北曲曲牌311只,套数20套,此为约略之数,实际《集成曲谱》中所见《九宫大成谱》所载乐谱数详于此。)

《九宫大成谱》中乐曲的宫调与笛色的不对应,除了有其编辑上以其二十三宫调按月令分配上造成的混乱,也反映出南北曲,尤其是昆腔化以后,逐渐由宫调向笛色过渡的实际。清代同光以来,许多昆腔及其他板腔戏曲、民间音乐已开始抛弃宫调,完全使用笛色与工尺谱。而此时以昆腔为代表的南北曲的宫调,也就完全只有曲牌分类的作用,而失去律调的作用。

南北曲流传过程中,由于其定调乐器如曲笛的筒音为A,箫与筚篥的筒位为D,甚至其代表的律也有不同,谱字唱名也有区别,故而在记谱时,常常出现移调记谱的现象。如《九宫大成谱》卷六北曲仙吕调只曲中移调记谱的就有二十首之多,计有:

赏花时 (两首) 哪吒令 村里迓鼓
元和令 上马娇 四季花(两首)
后庭花 八声甘州(两首) 大红袍(两首)
临江仙 相思令(两首) 香山令(两首)
鞓红 醉奚婆 西河柳

其中《赏花时》为《邯郸记》"度世"一折中曲牌,《村里迓鼓》、《后庭花》为《八义记》中曲牌,《大红袍》一首为《郁轮袍》,一首为《虎口馀生》中曲牌,与昆腔演唱谱《纳书楹曲谱》相较,其谱字皆低四个工尺字(即上二凡,亦即do=fa)。而在卷六、卷七的九曲仙吕调套曲中则有六套用移调记谱,计有杂剧:

两世姻缘("云鬟花钿"套) 望江亭("我则为锦衾春闹"套)
岳阳楼("这里光照文房"套) 气英布("楚将极多"套) 渔阳三弄("俺本是避乱辞家"套)

与明传奇《浣纱记》("布袜青袍")访圣折,这几乎占了所收北曲仙吕套曲的三分之一。而在北曲中吕调的只曲与套曲,及黄钟调的只曲中亦都存在着这种移调记谱现象。查其原因,除了一用乙字调(A调)记谱,一用小工调(D调)记谱的差别外,也可能为《九宫大成谱》的编者的有意移调。因为其所新

定二十三宫调中，将北曲正宫改称高宫，两者皆在宫调，将北曲大石调、高大石调、双调、越调诸调皆称为角，如双角、越角，然燕乐中“商角同用”，其调变动也不大。唯独北曲之仙吕宫、中吕宫、黄钟宫皆称调，皆由宫调式乐曲变成羽调式乐曲。可能为此，《九宫大成谱》编者对此三调乐谱进行了移宫换羽的改造。

《九宫大成谱》虽是标出板眼之乐谱，但欲准确掌握其音节原貌，亦尚需针对现传昆腔的具体唱法做进一步探讨。比如谱中之散板曲，即清人所说底板曲，因仅在乐句之末标一底板“—”，每字之节拍并不标出。尤其是北曲，这种散板曲甚多。清乾隆间戏曲家徐大椿所著《乐府传声》说：

> 南曲唯引子用底板，馀皆有定板。北曲则底板甚多。何也？盖南曲之板以节字，不以节句；北曲之板以节句，不以节字。节字则板必繁，节句则一句一板足矣。唯著议论描写及转折顿挫之曲，亦用实板节字，然亦不若南曲之密。

对照《九宫大成谱》中所收南北曲乐谱可见，徐大椿所言极是。南曲确为只有引子标为散板曲，而北曲中这种以底板“—”节句的乐曲甚多。杨荫浏《中国古代音乐史稿》将底板曲，即散板曲解释成“句末应用切分音”之曲，在其谈北曲杂剧一节中说：

> 处于最重要地位的，配合歌句末尾协韵的字的音乐，应用底板较多——多于《南曲》所应用。也就是说，句末应用切分音效果的例子较多。（人民音乐出版社 1981 年版《中国古代音乐史稿》第 586 页）

这是将以底板“—”节句的底板曲，即散板曲与底板“—”在“以板节字”的切分节拍作用相混淆。我们前面介绍《九宫大成谱》所代表的昆腔板式时，已经谈到，底板“—”在有板无眼（1/4 节拍）曲、一板一眼（2/4 节拍）曲、一板三眼（4/4 节拍）曲，加衬板即赠板（8/4 节拍）曲中的作用是表示切分音，而在散板曲中的作用则是以板节句，也就是表示句节的意思。散板曲，无论是南

曲之引子，或是大量的北曲底板曲，都是宋元时期以句(乐句)为“拍”的遗存。无论发现于我国敦煌的唐乐古谱，还是现存于日本的唐乐古谱，都是以“□”、“○”或者“拍”字标出句拍，刊于宋元之际的《事林广记》中的唱赚乐谱，也是以“，”号标出句拍。而散板曲每句末之“—”，则是“，”之移写变体。故而底板曲即为以句为拍的散板曲。这种散板曲的节奏也并非如今人理解的自由节奏，而是每句的节奏长短大致相等。如《九宫大成谱》卷四十五所收北曲大石角《念奴娇》，大家所熟悉的苏轼之词。

念奴娇

宋苏轼词

九宫大成卷四十五谱



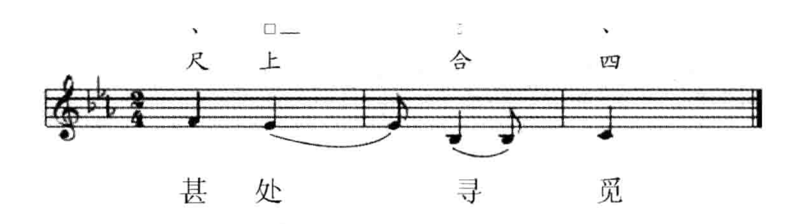


这是根据唐乐古谱标定的“羯鼓八下”句拍，及宋元词曲多用的“八字一拍”（见元初戚铺之《佩楚轩客谈》引赵子昂语）定拍，北曲散板曲大多如此。而南曲引子则因宋元时代为戏文中念词牌子，后世转为唱曲，故一句中节拍稍为灵活。今传昆腔剧中目中元曲底板曲与南曲引子也甚多，欲得其节奏，最好的办法还是从“口口相传”具体演唱中去找。至于用切分音之曲，即用腰板、底板、彻眼之曲，《九宫大成谱》所收，无论北曲，抑或南曲的上板曲中都多有其例，一读原谱便知。

《九宫大成谱》中除常见的北曲多底板曲，即散板曲外，南曲中则多有以轻拍（眼）起曲，而以重拍（板）煞曲的现象。如卷五十南吕宫正曲所收《捣白练》又一体（寻亲记）开头为：



结尾为：



开头结尾皆用不完整小节，开头是无重拍，结尾则缺轻拍。这种现象实际上也是宋代曲乐“轻起重煞”（宋人吴自牧《梦粱录》：“更用小唱……曲破，大率轻起重煞”）的遗存。

赚曲又称赚鼓板，是宋代曲乐中极为有名的乐曲，从四片（每片四句）的《太平令》的鼓板曲发展而来，为唱赚中最重要的曲牌。其节奏与一般的乐曲板式不同。《九宫大成谱》中共收入不同宫调的赚曲21首（清代宫廷宴曲《法宫雅奏》、《月令承应》不算在内）：

仙吕：不是路、惜花赚、薄媚赚

中吕：鼓板赚、本宫赚

越调：本调赚、竹马儿赚

正宫：倾杯赚

小石：本调赚、莲花赚

高大石：孩儿赚、鱼儿赚、本宫赚

南吕：缠花赚、本宫赚

商调：二郎赚、本调赚

双调：海棠赚

黄钟：梁州赚、莲枝赚、道宫赚（原在《董西厢》道宫套中，《九宫大成谱》转入黄钟调中）

《九宫大成谱》中赚曲谱的板式大致相同，皆在首句与曲中七字句后的三字"巾头"句处，标为"⸱⸱"两个比头板"、"大一位的点，尾句是三小节。对照《事林广记》中所载宋代赚曲乐谱，（其以"，"代表乐句，小节即板未曾标出。）《九宫大成谱》所标"⸱⸱"，应为两个实板或三小节的符号。今将《事林广记》中的赚曲乐谱配以《九宫大成谱》所收《董西厢》之赚曲词句与板式符号如下：

《事林广记》谱

董西厢词　《九宫大成》节拍





可见,这种赚曲的板式基本为句拍的散板曲,其起句为三小节(三板),结句为三小节(三板),其中的三字句(巾头句)为二小节(二板)。

总之,《九宫大成谱》所收宋元以来词曲音乐极为丰富,其所反映的各个时代各种曲体的板式节奏也极为复杂。以上仅举其要,为了利用这一宝藏探求我国古代词曲声乐的节奏特点,尚有必要时《九宫大成谱》所收曲式节奏做更深一步的研究。

三、《九宫大成谱》的音乐价值及整理挖掘

《九宫大成谱》在音乐上的重要价值并不在于在其刊行之时被目为的所谓"圭臬"与"律令",而在于对它之前数百年间古代各种体式的词曲声乐的保存和裒辑,使后人得以汇览之功。它收集了大量词曲声乐乐曲乐谱,诚可谓词曲音乐的宝库。

近代以来,《九宫大成谱》更成为音乐史与词曲音乐研究界更为关注的对象,对其所收乐谱的整理和今译更成为迫切的事情。傅雪漪先生的《九宫大成谱选译》(人民音乐出版社 1986 年出版)则是这方面开创性的成果。

我们对《九宫大成谱》全面译谱工作始自 1994 年,历时两年告竣,1997 年由天津古籍出版社出版。因为此次对于《九宫大成谱》的翻译是在对其乐谱、文字进行了大量的校订的基础工作上进行的,所以国家古籍规划领导小组许逸民先生与时任天津古籍出版社社长杨仲贤先生为其协商定名为《新定九宫大成南北词宫谱校译》。这实际上是为凸显这部音乐巨典在当时和如今所具有的巨大音乐价值。对于《九宫大成谱》的译谱,充分考虑到该书的律调和与之相应的明清两代以昆腔体系为代表的南北曲的律调,以及书中所收的大量今天依然存活于舞台曲坛的乐曲(包括曲牌和套曲)的实际为乐曲定调。这样处理,就会使得所译之谱有所依据,真正体现明清时期以昆

腔为代表的南北曲乐原貌。也同时使得这数千首乐谱重播于现代人之口，成为有声有色的“活谱”。首先与明清时期首调唱名式工尺谱对应的标调体系为七调式之笛色（调）式。其七笛色（调）与今乐乐调对应为：

上字调（梅花调）	♭B
尺字调（皆四调、背宫调）	C
小工调（凄凉调、西凉调、低宫调）	D
凡字调	♭E（旧律用 E）
六字调（弦索调）	F
四字调（五字调、正宫调、正调）	G
乙字调	A

而明清以来以昆腔为代表的南曲之律，据王季烈《螾庐曲话》卷四“馀论”（见《集成曲谱》振集一附）考核测算，其黄钟为 A，并假定黄钟之管，即 A 管之长为九。这只是在理论上解决了乐律与宫调、笛色的对应关系。但是，实际上，由于燕乐自唐宋以来即三律交互使用，故而移调记谱也是南北曲中常见的现象，如《九宫大成谱》中所收《长命女》一曲，本来录自《曲谱大成》，对照两谱，可以发现《九宫大成谱》已经作过移调处理。又如《九宫大成谱》中所收杂剧《气英布·赚布》折（仙吕《点绛唇》套）、传奇《邯郸记·扫花》折中仙吕《赏花时》曲，以及南北曲牌之《村里迓鼓》、《后庭花》、《大红袍》等，与《纳书楹曲谱》相较，都可见由于两谱用律不同，乐曲有明显的移调现象。另外，在实际演出中笛色与宫谱几乎已经完全脱节。《纳书楹曲谱》本为按宫调体系记谱之曲集，其于部分曲中又标出笛色。为清楚地显示《九宫大成谱》所表乐曲宫调与实际之差别，在整理过程中将之悉数录出，以供参详。另外，道光二十八年，谢元淮再版《碎金词谱》时，乐师陈应祥尚补谱六百余曲，每曲除标宫谱外，还标出笛色。其所标笛色对于了解当时演唱南北曲定调颇有价值。这其中也包括《九宫大成谱》中原收之一百七十余首。这些，在校译《九宫大成谱》时，也将此一百七十余首词乐谱之笛色录出，以供参考。

再有，宫调既已在以昆腔为主体的南北曲中失去标识乐调的作用，自清

道咸以来之曲谱已渐标笛色，而舍弃宫调。今传同治间《遏云阁曲谱》所收昆腔南北曲八十余折，谱中皆只标笛色，而无宫调之名。其后之《六也曲谱》，诸谱已经皆此例。而《九宫大成谱》所收南北曲乐谱本为流播于伶人之口的活谱，其乐谱即《纳书楹曲谱》、《遏云阁曲谱》所标小工调、尺字调之类，而其谓之"高大石调"皆已难稽其实。昆腔既为声腔音乐，原唐宋燕乐以宫调统系音高与调式的意义已失掉，故宫调的作用在昆腔中则如前人所论，仅用于曲牌分类之标目而已（王守泰《昆曲格律》"曲牌的宫调和笛色"一节引杨荫浏语）。昆腔之乐亦以笛色为准，而因曲牌分类而沿用的宫调和笛色的对应已无音律标准，而是一种大体的约定。王守泰先生《昆曲格律》（江苏人民出版社 1982 年版）"曲牌"一章对各宫调所属曲牌应用笛色列举甚详。虽然如此，其所罗列亦属于规范定调，而在实际演唱与不同剧目与南北曲乐的具体处理也各相异。故《九宫大成谱》中所收数千首乐曲定调之实，必须从表明其实调，即笛色的演唱实际出发。《新定九宫大成南北词宫谱校译》的译谱就是采取了凡是能够找到的原标笛色之曲，即依之定调，（所谓词乐、诸宫调乐、如《法宫雅奏》类宫廷宴乐外）而不计其所标宫调。主要参考之曲谱除上述《纳书楹曲谱》已录出部分标明笛色谱外，尚有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》等。而作为定调依据者，为王季烈之《集成曲谱》。此谱为道咸以来昆腔谱之集大成之作，共收昆腔南北曲四百一十六折。其谱考订精核，所标工尺、板眼皆可为度曲、制曲之范式。所以在今译《九宫大成谱》的过程中，诸多乐曲定调皆采用其说。

（作者单位：河北大学古籍所）

《九宫大成·词调》与琴歌

□凌瑞兰

《九宫大成南北词宫谱》(1746)是一部集唐代—清代以来的词调、诸宫调、唱赚、南戏、北杂剧、散曲、昆腔等声乐体裁作品之大成,它极具文学和音乐价值,凝聚着中国传统文化的精髓,是中国古代璀灿文化的瑰宝。在中国古代音乐史极其匮乏曲谱之际,多位学者将此谱译成今人能看懂的五线谱和简谱,不同程度解决了词曲学家王易撰写《词曲史》中所提到的三难中之一难:“三,词曲之界混,后人不能通古乐,无以直捣奥窔也。”[1]无疑对中国古代音乐史的教学和对中国古曲音乐的研究都起到不可估量的作用。在中国古代,与《九宫大成》具有同样重要文化价值的是,自唐代—清代的古琴音乐,它以大量器乐体裁的琴曲和声乐体裁的琴歌,与《九宫大成》联袂共建中国古代音乐之摩天大厦,它们所散发出的幽幽古香,倾倒海内外同仁学者。

《九宫大成》中的“词调”比较丰富,其“词”多来自具有悠久历史的经典之作唐宋词。词之题材内容丰富多样,以反映文人对国家兴亡、世态炎凉的感慨为主,如《阳关曲》(唐·王维词)、《念奴娇》(宋·苏轼词)、《凤凰台上忆吹箫》(宋·李清照词)等;其格式有五言、七言和长短句。《九宫大成》中“词调”之“调”,据昆曲学家傅雪漪云:“就是说,《九宫大成》中的唐宋人词,绝大多数是,借词的文字用昆曲风格谱成的南北曲牌,而不是词调音乐。这173首词中,只有《鞓红》(北仙吕调只曲)、《西地锦》(南黄钟宫正曲)与《醉翁操》(南正宫正曲)三首,的确不是一般的昆曲风格。”[2]这是基于古代词调“或半或全不同,旧谱不定工尺”[3]的无奈。

古琴艺术是一部厚重的积淀着中国传统文化的历史长卷,它体现古代人们对先人和图腾的崇拜,对山水鸟兽的寄情,也凝聚着古朴、淡雅、虚实相映的哲学理念和美学精神。如琴的样式有仲尼式、龙首式、双月式;右手弹弦的手势有“幽谷流泉”势、“鸾凰和鸣”势;左手按弦的手势有“寒蝉吟秋”

势、“落花随水”势。琴曲曲名有《高山》、《流水》、《碧涧流泉》、《幽兰》、《梅花三弄》、《平沙落雁》;琴体各部位象征着天、地、八风、六合、五行、四气等。古琴的减字谱更具有较深的文化内涵。还有旋律中相间的实音、虚音和泛音,节奏可审时发挥再创,音乐重感受领悟等,都好似一位历史老人的内心独白。有关古琴音乐的记载甚早,但有谱之曲始于唐代的文字谱《碣石调·幽兰》。

古琴音乐中之琴歌,据琴学家查阜西云:“几乎十分之九是出于明代各家谱集。很多都是从唐宋时代传下来的。”[4]琴歌中之歌词,现已收集有336首,较早的有《关雎》(《诗经·周南》)、《凤求凰》(汉·司马相如)、《胡笳十八拍》(汉·蔡琰)等。更多的是唐宋词,它与《九宫大成·词调》同样多出自文人之手,表达他们的思想感情。“琴歌”的曲调有来自民间音乐的,如《竹枝词》、《关山月》,也有文人创作的,如《古怨》(宋·姜夔曲)、《精忠词》(清·王善曲),更多的曲调只知源自何代何琴谱集,以此来推断其产生的时间,而曲作者则无从考证。

如前所述,《九宫大成》中之“词调”的旋律,多是清乐师用昆曲风格所谱,它显示了清时期的创作技法,也代表清时期的创作风格。古琴音乐中之“琴歌”的旋律,多遵循琴曲的创作规律,从最早的琴谱《神奇秘谱》(宋·臞仙)来看,似乎风格大体早已定型,尤其是元明清时期的琴歌,较少感到戏曲影响的痕迹,呈现出迥异于其他音乐的风格特点。但果真“词调”与“琴歌”无丝毫内在联系?为窥探古代有词之乐的内貌,现将同一词的“词调”和“琴歌”,在乐音的流向、主要乐汇、调式、句式结构上作一比较研究,以求得对“词调”的初步探索。

《阳关曲》(唐·王维词)

《阳关曲》是一首流传久远、脍炙人口的送别曲,没有哀叹,只以朝雨、柳色、一杯酒、无故人,表现中国特有的、好似“君子之交淡如水”却是内心对友人深挚体贴的惜别之情。

词调《阳关曲》(《九宫大成》卷四十五,傅雪漪译谱)之旋律七声音阶,据四句七言词谱成四句有规律的旋律,四句落音分别为 la la mi do,似应是羽调式,但落在宫音结束。旋律的主要乐汇 do si la. sol sa mi 呈现出典型的

北曲风格[5]。

琴歌《阳关曲》(《东皋琴谱》王迪定谱)出自明末心越(蒋兴俦)禅师[6]的传谱,以此推断这首琴歌是清初的作品。旋律是六声音阶 re mi fa sol la do。也是四句规整的旋律,其中清角音出现在第三句的第一个音,并就此一次。四句的落音分别是 re re la re 是商调式。主要乐汇是 mi re do re re,这是琴曲中较为多用的旋法。

此二曲都产生于清代,大约相差近一百年,二曲风格迥异。词调《阳关曲》可感到乐师循北曲风格所谱;琴歌《阳关曲》是古代琴歌的旋法规律。但还有二点相同之处,一是第三句的落音都是调式主音的下方四度音;一是主要乐汇在每一句都出现。由此可以看到,历代乐师谱曲可能都有一定内在遵循的规律。

《忆王孙》(宋·李重元词)

《忆王孙》是一首闺怨思归的歌曲。

词调《忆王孙》(《九宫大成》卷五,刘崇德译谱)的旋律是六声音阶 do re mi sol la si,其中变宫音是作为经过音出现。全曲可分四句,其落音分别是 sol do sol do,宫调式。它的主要乐汇是 sol la sol,do si la do。

琴歌《忆王孙》(《东皋琴谱》王迪定谱)的旋律是五声音阶,全曲四句的落音分别是 sol si sol la,呈现宫调式特征。它的主要乐汇是 re mi sol mi。

这两首歌曲产生在清代不同时期,但风格却很相似,都具有民歌风格,曲调基本都是五声旋律进行,明朗、平稳的曲调,易上口、易传唱,并都是宫调式。在词调译本《忆王孙》下的文字表明,《忆王孙》的牌名又称《豆叶黄》,这是一个极具民间风情的名字,可推测,这个曲牌可能来自民歌,这样《九宫大成》在收入此曲时,旋律或考虑或传承了民间风格,较少昆曲风格的痕迹。琴歌的旋律可能是在民歌的影响下而形成的。但也不排除这两首歌曲可能都源自清代以前的某一个地区的民歌。

《八声甘州》(宋·柳永词)

《八声甘州》共分两片,上片写景,下片抒情,上下片前后情景交相辉映,在壮丽的景色中含有无限柔情。

词调《八声甘州》(《九宫大成》卷一,刘崇德译谱)的旋律是五声音阶,全曲分为二段八句,第一段四句的落音分别的 la mi mi la;第二段四句的落音分别是 la la la la,是羽调式。其主要乐汇 la so re mi 常用在一句的开始,它是全曲极具特色的旋律,而 do re do la sol la 和 sol la do la 常用在一句的结尾,具有明显的调式感。

琴歌《八声甘州》(《东皋琴谱》王迪定谱)之旋律是七声音阶,其中几处出现的清角和变宫富有色彩。全曲没有按二段处理,而是八句一气呵成,其落音分别是 mi la sol sol la mi sol la,是羽调式。

此二曲都用羽调式,它更适用于抒情。

《醉翁操》(宋·苏轼词)

《醉翁操》是表现对醉翁亭和欧阳修的感怀,词中呈现思念惆怅之情。

词调《醉翁操》(《九宫大成》卷三十一,刘崇德译谱)的旋律是五声音阶。全曲为一段体,分八个乐句,每句落音分别是 do do do do do sol do slo,是宫调式,结束在徵音上。主要乐汇是 la do do la sol mi sol 和 sol mi mi re do do。

琴歌《醉翁吟》(《风宣玄品》琴谱,王迪定谱)的旋律是七声音阶,其中清角和变宫经常出现在被强调的位置,并成为常用乐汇。全曲也是一段体,分七个乐句,每句落音分别是 mi mi do mi do mi do,是宫调式。主要乐汇是 fa sol mi、fa mi mi 和 do la sol sol。《风宣玄品》(明徽藩朱厚爝辑刊,1539)是明代琴谱,共收有 101 首琴曲和琴歌,可合理想到,此谱中之琴曲和琴歌大多是明代以前的作品,可能不乏有唐宋遗音,尤其是清角和变宫所呈现的异样色彩,似与宋姜夔的词调有相近之风格。

这两首歌曲产生于不同时代,它们同是宫调式,并都有一个相同的主要乐汇 do la la sol sol,且词调《醉翁操》的部分旋律走向,显现出古琴曲的运指特征、换弦规律和音区移动规律。这可能不是巧合。而可能有着某种渊源关系或是共同受某种音乐影响。

《凤凰台上忆吹箫》(宋·李清照词)

《凤凰台上忆吹箫》是表现李清照将要与赵明诚离别时的苦与愁。全词

分两片，上片通过“慵”、“任宝奁尘满”和“日上帘钩”表现李清照与赵明诚离别前的灰暗心理和懒散行为。下片通过“休休!”、“也则难留”和“终日凝眸”，表现李清照想像赵明诚走后的无奈和期盼心情。

词调《凤凰台上忆吹箫》(《九宫大成》卷五，刘崇德译谱)的旋律是七声音阶。全曲分两段，共八乐句，第一段四句落音分别是 do sol sol do，第二段四句落音分别是 do sol do do，是宫调式。主要乐汇是 sol fa mi 和 si la sol do。具有较浓的北曲风格。

琴歌《凤凰台上忆吹箫》(《东皋琴谱》王迪安谱)的旋律是五声音阶。全曲分为两段共八乐句，第一段四句落音分别是 sol la re do，第二段四句落音分别是 re re la la，是羽调式。主要乐汇是 la mi sol la do la la。具有典型的琴曲风格。

上述对词调和琴歌的比较研究，可初步对词调有如下认识。

在谱曲技法上，有变化的换头合尾。《八声甘州》中的八句，其中第 2～8 句的前半部分，都是第一句前半部分的稍加变化。而八句结尾，几乎都是同一乐汇 do la sol la 的变化合尾。另有《凤凰台上忆吹箫》第二乐段的结尾也是第一乐段的变化合尾。有起承转合。《忆王孙》中第一句和第二句是“起承”关系，第三句的“转”将第一句的乐汇 sol la sol 重复变化并扩充为三小句，第四句的“合”基本重复第二句，这是中国民歌最常用的手法。另有《阳关曲》第一、二句是“起承”关系，第三句的“转”将第一句的主要乐汇 sol fa mi 和 do si la 倒置成 do si la 和 sol fa mi 的变化，第四句的“合”在第一句基础上变化结尾。有旋律在一个主要乐句基础上变化发展。《醉翁操》中的八句，从第二句起，每句都是在第一句的基础上变化延伸或低八度变化延伸，形成一个主旋律绵延伸展变化无穷的态势，这是古琴曲的旋律发展特点。

在风格上，有昆曲风格，如《阳关曲》、《凤凰台上忆吹箫》、《八声甘州》。有民歌风格，如《忆王孙》。有琴曲风格，如《醉翁操》。

词调是中国古老的声乐作品，其历史悠久、源远流长，具有深厚的文化积淀，若准确还原其原貌已较困难。如今《九宫大成》之词调的译谱已初步展现其面貌，若将全部词调运用各种手段进行分析研究，可能会逐步廓清其

原貌,这无疑会使中国古代音乐变活,它不仅对今后的教学、欣赏和创作起到很大作用,而且也会以东方音乐神韵之姿态展现在国际乐坛。

注释:

[1]王易:《词曲史》,第 4 页,东方出版社 1996 年版。

[2]傅雪漪:《九宫大成南北词宫谱选译》,第 4 页,人民音乐出版社 1991 年版。

[3]《钦定南北词宫谱·凡例》,转引傅雪漪《九宫大成南北词宫谱选译》,第 4 页,人民音乐出版社 1991 年版。

[4]查阜西编纂:《存见古琴曲谱辑览》,第(总)528 页,人民音乐出版社 2001 年版。

[5]傅雪漪:《音乐欣赏漫谈——昆曲》,第 16 页,人民音乐出版社 1996 年版,"北曲由七声音阶组成,4、7 两个音,在曲调中色彩突出,惯用的乐汇是'176''543''761''456'等……"

[6]蒋兴俦(1639~1696),字心越,浙江金华府婺郡浦阳人,师从庄臻凰、褚虚舟学琴。是杭州水福寺住持。1677 年东渡日本,1692 年任水户岱宗山天德寺住持。在日本期间传授琴艺,他亲传及其再传弟子多达 120 人,日本人尊他为东皋禅师,他所传琴谱为《东皋琴谱》。此琴谱收有他所传的琴歌,歌词多为历代诗词。

参考文献:

[1]傅雪漪:《九宫大成南北词宫谱选译》,人民音乐出版社 1991 年版。

[2]王迪:《琴歌》,文化艺术出版社 1983 年版。

[3]刘崇德:《唐宋词古乐谱百首》,河北大学出版社 2001 年版。

[4]唐圭璋主编:《唐宋词鉴赏词典》,江苏古籍出版社 1986 年版。

(稿件来源:中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位:沈阳音乐学院音乐研究所)

宋词的音乐文学性质

□谢桃坊

在中国文学发展过程中，韵文是特别繁盛而形式多样的，而且它们大都同古代每一时期的音乐保持着亲密的关系。这是中国文学非常显著的特点。二十世纪初年梁启超认为："凡诗歌之文学，以能入乐为贵，在吾国古代尤然，在泰西诸国亦靡不然，以入乐论，则长短句为便，故吾国韵文，由四言而五言，由五七言而长短句，实进化之轨辙使然也。"[1]他意在说明长短句的词体是中国诗歌配合音乐的最佳形式，具有中国诗歌进化的必然。1925年现代词学家胡云翼首创"音乐的文学"概念，他说：

> 中国文学的发达、变迁，并不是文学自身形成一个独立的关系，而与音乐有密切的关联。……中国文学的活动，以音乐为归依的那种文体的活动，只能活动于所依附产生的那种音乐的时代，在那一个时代内兴盛发达，达于最活动的境界。若是音乐亡了，那么随着那种音乐而活动的文学也自然停止活动了。凡是与音乐结合关系而产生的文学，便是音乐的文学、便是有价值的文学。[2]

由于使用了新了概念，胡云翼在宋词研究方面取得理论的重大进展。1935年著名学者朱谦之的专著《中国音乐文学史》问世[3]，它系统的探讨了自《诗经》以来的中国音乐文学的发展过程。1946年词学家刘尧民论述词与音乐的关系时认为："不但要求诗歌的系统和音乐的系统相合，而形式也要求'融合'无间，才够得上称为'音乐的文学'。"[4]此后，中国学术界接受了这一概念，"音乐的文学"或称"音乐文学"应是二十一世纪新兴的一门学科，研究中国文学与音乐的关系及配合或依附音乐的诸种韵文。中国音乐文学史上，词体与音乐的结合是最密切的，而且应是最典型的形态。唐五代词与宋词，

它们不仅是时代之区别，从音乐文学的视角考察，则既有发展继承的关系，亦存在性质的区别。宋词的音乐特质，它怎样与音乐结合的，怎样演变为独立的民族文学形式的？这些问题迄今仍有疑义，兹试作探讨。

一

词，或称曲子和曲子词，它兴起于公元八世纪之初，即中国盛唐时期，在宋代臻于繁盛而成为时代文学。从它与音乐的关系而言是配合隋唐以来新音乐——燕乐的歌辞。燕乐即宴乐，乃施于宴飨时的音乐。中国古代有燕乐，但隋唐燕乐却是一种受西域音乐——胡乐影响而形成的流行音乐。自公元四世纪之末，中国北方的匈奴、鲜卑、氐族、羯族、羌族相继建立政权。这些民族通过古代丝绸之路而与西域和中亚有着频繁的经济与文化交流。北魏是鲜卑族拓拔氏于公元386～534年在中国北方建立的王朝。北魏后期中亚曹国（乌兹别克的撒马尔罕）乐师曹婆罗门已在中原传播琵琶伎艺，引入了印度系音乐。北周为鲜卑族宇文氏于公元557～581在中国北方建立的王朝。周武帝（宇文邕）的皇后阿史那是突厥可汗之女。这位突厥公主到中原时带来了西域歌舞。中亚撒马尔罕的安国和康国音乐因此传中国。西域龟兹（新疆库车）乐师苏祗婆即是随突厥公主到中原的。隋代开皇二年（582）朝廷议乐时，郑译将其从苏祗婆演奏琵琶曲所用七音以附会中国的五音六律而形成的燕乐八十四调理论提出讨论。虽然朝廷未采纳郑译的意见，但龟兹乐却在诸种音乐内的地位愈益显著，终于形成以龟兹乐为基础的新音乐。这样，中国残存的清商乐被改造，而中亚及西域的康国、安国、疏勒、高昌、龟兹等印度系音乐成为燕乐的主体。新燕乐在音阶、调式、旋律、节奏、乐器、风格等方面皆异于中国低缓单调的传统音乐，因而受到世俗和朝廷的欣赏，广为流行，风靡一时，宣告了中国音乐古典时代的来临。

新燕乐在初期基本上是以舞曲形式流行的。中亚与西域的胡姬在琵琶、筚篥、五弦、筝、箜篌、笛、方响、拍板等乐器的伴奏下，随着节奏明快的乐曲，表演热烈优美的舞蹈。这在当时是能满足人们的社会审美需要的。如果给燕乐曲配上歌辞以供艺人演唱，则是更显完美的艺术形式。因此初唐逐渐有诗人试给流行乐曲配辞，而乐工歌伎则选取流行的七言绝句和五言绝句的名篇作为歌辞；它们都是齐言的诗，因其入乐而称为声诗。盛唐时期

格律诗体(近体诗)的艺术形式已经成熟,燕乐已经盛行,这为长短句的格律化的新体燕乐歌辞的产生创造了必要的条件,它很快成为中国新体音乐文学样式。[5]唐五代是词体文学发展的初期,今存词1945首。[6]它与宋词都属燕乐歌辞,然而从唐代到宋代,燕乐已发生了很大的变化。因而从音乐文学的角度来考察,唐五代词与宋词所依附的音乐是各具特性的。

(一)唐代燕乐是受印度系的中亚与西域音乐影响而形成的,所以不仅内部因素具有胡乐性质,同时还有许多胡曲。天宝十三载(754)朝廷将太乐署常用乐曲十四调二二二曲中《苏罗密》、《舍佛儿胡歌》、《须婆栗特》、《婆罗门》等六十胡曲进行改名,使之符合中国习俗。崔令钦的《教坊记》所录盛唐时期京都教坊习用的三二四曲名,其中如《南天竺》、《毗沙子》、《苏合香》、《狮子》、《女王国》、《团乱旋》、《柘枝》、《曹大子》、《婆罗门》、《菩萨蛮》、《胡醉子》、《穆护子》、《绿腰》、《薄媚》、《何满子》、《安公子》等四十余曲属于胡曲。隋唐燕乐虽然受胡乐影响,但毕竟是与中国俗乐结合而产生的。其初期的胡乐成份很重,在发展过程中不断变化并不断吸收民间音乐,必然导致变异而完成华化。北宋初年燕乐系统的民间新声呈现兴旺态势。《宋史》卷一二四《乐志》:太平兴国(976~983)时“民间作新声者甚众,而教坊不用也。”这“民间新声”即民间艺人创作的乐曲,朝廷教坊对它们是排斥的。沈括指出:“唐人乐学精深,尚有雅律遗法。今之燕乐,古声多亡,而新声大率皆无法度。乐工自不能言其意,如何得其声和?”(《梦溪笔谈》卷六)可见唐代的乐曲至宋初以大量散佚,而流行的燕乐曲多是新声,在法度上与唐代颇异。宋人在审美趣味方面崇沿纤细婉约、高雅之美。他们不满足于唐人旧曲,而出现追新务奇的倾向。然而由于中国与西方经济文化交流的通道——丝绸之路在宋初已不畅通并渐渐闭塞,致使中亚与西域的新乐曲不能在中原流传,因此宋人对音乐的追新务奇只能转向于中原民间。蔡居厚说:“近时乐家,多为新声,其音谱转移,类以新奇相胜,故古曲多不存。”(《苕溪渔隐丛话》前集卷十六引)宋词所配合的音乐主要是这种新声。著名词人柳永是第一位采用民间新声作词的,如《玉女摇仙佩》、《尾犯》、《看花回》、《金蕉叶》、《惜春郎》、《慢卷绸》、《佳人醉》、《一寸金》、《殢人娇》、《击梧桐》、《满江红》、《迷神引》等。柳永因采用民间新声作词,故能受到都市民众广泛的喜爱。我们可

以说,宋词的音乐文学特色是在柳永作品中最初体现的,它影响了一个时代的文学。

(二)中国古代音乐的"宫调"是包涵音高、调式和结声的一个概念,它由音阶与律吕相配而成。隋唐燕乐与传统音乐的区别主要在于宫调。汉代用六十宫调,隋初郑译创燕乐八十四调,这都属理论的推演,是与音乐实际脱离的。唐代燕乐实用二十八调,见于段安节《乐府杂录》,又见于《新唐书·礼乐志》记载。宋代燕乐,朝廷大宴"所奏凡十八调"(《宋史》卷一四二),柳永《乐章集》用十五调;周邦彦《片玉集》亦用十五调;南宋末张炎《词源》卷上保存雅俗常用宫调七宫二十调,共十九调:黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫、大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。这可见宋人宫调范围比唐代狭小,即调式较少。然而宋代乐律的标准音的绝对高度是高于唐代的。北宋初年乐律比唐代高五律,北宋中期教坊燕乐比唐代高二律。[7]朝廷多次议乐,欲降低乐律音高,而且相继制定了音律,但熙宁九年(1076)教坊使花日新建言:"乐声高,歌者难继,方响部器不中度,丝竹从之,宜去噍杀之急,归啴缓之易。请下一律,改造方响,以为乐准,丝竹悉从其声。"(《宋史》卷一四二)这表明民间新声的律很高,教坊乐工不适应,故请求改律。可见北宋民间新声的律度是高于唐代的,而且高于朝廷教坊乐律。由于宋代燕乐的音高,这直接影响到乐曲旋律,因而若由宋人演奏唐曲,其旋律亦与旧曲不同。唐代燕乐合乐时以胡琵琶定音——起音,成为众乐之首。宋代合乐用管乐器定音。沈括说:"今之调琴须先用管色合字定宫弦。"(《梦溪笔谈》卷六)当时习用的管乐器是筚篥,音乐理论家陈旸解释说:"一名笳管,以竹为器,以芦为首,状类胡笳而窍,后世乐家者流,以其旋宫转器,以应律管,因谱其音为众乐之首;至今鼓吹,教坊用之以为头管。"(《乐书》卷一三〇)宋人度曲定音,皆以管乐器为准,合乐以管乐器为主,这样使宋乐具有柔和与优雅的美感效应。从上可见,唐宋两代燕乐在宫调、音高和主要乐器方面是存在差异的;因此宋乐是自具特色的,表明隋唐燕乐已被改造,一种新的音乐已经形成。

(三)唐代的燕乐曲名见于文献记载的约一千有余,而配有律化长短句歌辞的不到十分之一。凡是配有律词的乐曲,在宋代称为词调。唐代教坊

习用的三二四乐曲，唐五代独用为词调的有《长命女》、《纱窗恨》、《摘得新》、《喜秋天》、《山花子》、《赞普子》等五十四曲，唐宋同用为词调的有《清平乐》、《破阵乐》、《杨柳枝》、《浣溪沙》、《浪淘沙》、《望江南》、《二郎神》、《归国遥》、《定风波》、《木兰花》、《更漏子》、《菩萨蛮》、《临江仙》、《虞美人》、《长相思》、《西江月》、《鹊踏枝》、《苏幕遮》、《南歌子》、《酒泉子》、《南乡子》、《河满子》等六十九曲，宋人独用的有《天下乐》、《隔帘听》、《鸭头绿》、《下水船》、《留客住》、《薄媚》、《万年欢》、《曲玉管》、《兰陵王》、《雨霖铃》、《安公子》、《迎仙客》等四十五曲，总计一六八曲。唐代教坊曲为宋人词调者仅为百分之二十一，宋人变旧声而改制者仅为百分之十四，两项合计为一一四曲。今存词调以八百计，则唐代词调一六八，宋人所创者为六百余调。今存宋词两万余首，其大半以上词调是宋人创制的。它们是宋代的新声，在音乐与文学方面皆具有新的特色。宋词是依附宋代燕乐新声的音乐文学。

二

中国音乐文学的关系，具体表现为乐曲与歌辞配合的方式，即二者配合时是以乐曲为准度或以歌辞为准度，亦即以音乐为准度或以文学为准度。中国音乐文学由此呈现出发展的阶段性。北宋中期陈旸向神宗皇帝论述了自古以来音乐文学发展的重大变化。他说：

> 臣窃尝推后世音曲之变，其异有三。古者乐章或以讽谏，或导情性，诸儒炫采，并拟乐府，作为华辞，本非协律，由是诗乐分为二途。其间失传谬述，去本逾远。此一异也。古者乐曲辞句有常，或三言四言以制宜，或五言九言以投节，故含义缔思，衫衫可述，辞少声则虚，声以足曲，如相和歌中有夷吾邪之类为不可少矣。唐末俗乐，盛传民间，然篇无定句，句无定字，又间以优杂荒艳之文，闾巷谐隐之事，非如《莫愁》、《子夜》尚得论次者也。故自唐而后，止于五代，百民所记，但志其名，无复记辞，以其意亵言慢，无取苟耳。此二异也。古者大曲，咸有辞解，前艳后趋，多至百云。今之大曲，以谱字记其声，折慢迭既，尾遍又促，不可以辞配焉。此三异也。[8]

陈旸的音乐思想是保守的,志于恢复古代儒家的诗乐教代,所以对唐以来的音乐文学现状给予严厉的批评。他认为古代辞与乐是结合的,东晋以后辞与乐分离;古代歌辞无论齐言或杂言皆有固定的字句,以虚声去适应乐曲旋律,唐以来则歌辞为自由的长短句而破坏了古法;古代大曲皆以辞为主,唐以来大曲则为声乐曲,节奏与旋律复杂,不可配辞。这些现象反映了古代音乐文学是以辞为主的,即以乐从辞;唐代声乐虽是燕乐歌辞,却是由乐师歌伎选辞(诗句诗)配乐的;新体燕乐歌辞(曲子词)是以辞从乐,所以产生了依曲定位的长短句形式。

隋唐燕乐在相当长的时期内是以有声无辞的舞曲或声乐曲的形式在中原流行。这些乐曲的作者是音乐家,他们创作一支乐曲时必须获得音乐的灵感,以音符、节奏、旋律构成音乐的形象,寄托某种思想情感。这形象和思想情感又具抽象性和模糊性,因此可以唤起受众种种美的想象,从而产生纯粹的美感。在此过程中要求作曲要具有有关曲学、调式、和声、赋格、乐器等专门的音乐知识,还须有美的感受、优雅的情感和艺术的天赋。如果某支乐曲是民间艺人创作的,它在流传过程中可能不断被修改和丰富,最后成为民族的传统乐曲。如果作曲家是依据歌辞或选用诗篇为它们谱曲,则有文学的内容、情感、音节等为准度,这比作舞曲与声乐曲容易,虽然亦有优秀与平庸之分。盛唐某些精通音乐的文人选择流行美听的燕乐曲为之谱辞,这在中国音乐文学史上是一个变革,开始了以辞从乐,创造了新型的音乐文学——曲子词。公元1900年中国西北边陲敦煌文献的发现,因其中保存了近两百首盛唐至五代的曲子词,证实了词体的创始者并非中唐白居易、刘禹锡等人,而是盛唐时代未留下姓名的文人。在敦煌曲子词里,我们见到了这些长短句形式的作品是以唐代燕乐曲标为曲子(歌辞)名的,例如《凤归云》、《菩萨蛮》、《苏莫遮》、《献忠心》、《酒泉子》、《定风波》等。它们同调之各词在句数、字数、句式、分片、字声平仄、用韵等方面相同或大致相同,已形成规律。这些作者虽未留下姓名,但决非普通文化水平低下的民众,而是掌握了唐代格律诗体(近体诗)的技巧并熟谙燕乐的文人。当他们意欲表达某种情感时,首先在许多燕乐曲中选择与之相应的乐曲,根据乐曲的节拍、旋律、高低、抑扬、表情等因素,配以适当的字句,斟酌声韵的和谐,求得文学与音乐

的完美结合。这样的歌辞是以音乐为准度的，每曲自有规范，形成格律，是为“律词”。[9]律词的创作是受音乐和声韵束缚的，是中国音乐文学的新样式，乃音乐与文学发展到古典时代的产物，在一切韵文体式中属于艺术形式最精美者。

词人们为燕乐曲谱写歌辞时是否依据其乐曲的乐谱——音谱呢？敦煌文献3808页(背)琵琶谱二十五曲，有《倾杯乐》、《西江月》、《心事子》、《伊州》、《水鼓子》等燕乐曲，以燕乐谱字(半字谱)抄录，分为散曲子、急曲子和慢曲子三类，是有“板”有“眼”的声乐曲琵琶伴奏的分谱。[10]由此我们可推断文献所载唐代太乐署和教坊所用乐曲皆有乐谱的。诗人刘禹锡于《忆江南》词题云：“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。”(《刘梦得外集》卷四)这表明作者作此词时是依据《忆江南》乐谱的曲拍而填写为长短句的。《宋史》卷二〇二《艺文志》载沈括《三乐谱》一卷、蔡攸《燕乐》三十四册、赵佶《黄钟征角调》二卷、郑樵《系声乐谱》二十四卷，无名氏《大乐署》三卷和《历代歌词》六卷，它们为宋代乐谱，皆佚。宋初的《韶乐集》、南宋修内司刊行的《乐府浑成集》、宋季张枢旁缀音谱的《寄闲集》，这些歌谱亦佚于战火之中。宋人乐曲所用的谱字——音名是承袭敦煌的俗字谱草体，沈括的《梦溪笔谈》、朱熹的《琴律说》、陈元靓的《事林广记》和张炎的《词源》均存，但未成谱。今存南宋词人姜夔《白石道人歌曲》保存其自度曲十七首，旁缀燕乐谱字。我们可推知宋代教坊歌谱如此，《寄闲集》亦如此。宋人按谱填词所依据的新声是有声无辞的声乐谱。蔡居厚述及北宋初年“乐家多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜”(《苕溪渔隐丛话》前集卷十六)，王灼言北宋大晟府“新广八址四调，患谱弗传，雅言请以盛德大业及祥瑞事迹制词实谱”(《碧鸡漫志》卷二)，毛幵说周邦彦《兰陵王》“其谱传自赵忠简家”(《樵隐笔录》)。这些“谱”即是宋人倚声制词的依据。张炎于《词源》卷下专节论述音谱与作词的关系，他说：“词以协音为先，音者何，谱是也。……盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍。”可见填词必须求得辞语与音乐的相谐，这只有按谱填词。歌辞只有体现乐曲的旋律节奏才适于歌者演唱。宋人是怎样按谱填词的？词人李之仪说：

长短句于遣词中最为难工，自有一种风格，稍不如格，便觉龃龉。唐人但以诗句，而用和声抑扬以就之，若今之歌《阳关》词是也。至唐末，遂因其声之长短而以意填之，始一变以成音律。[11]

这说明唐代的声诗与曲子词同为燕乐歌辞，但曲子词与乐曲的结合更和谐，而创作更为困难。词人是依据乐曲的音谱的节奏以表达主体情志而形成长短句形式的，从而使音谱藉词以传。南宋初年鲖阳居士说：

迄于开元、天宝间，君臣相为淫乐，而明皇尤溺于夷音，天下熏然成俗。于是才士始依乐工拍但之声，被之以辞句：句之长短各随曲度，而愈失古之"声依永"之理也。[12]

这说明填词是依乐工所用音谱的节拍和声调（音高），而配以辞句，而且句子的长短是随乐曲旋律而变化的。此属以辞从乐，所以鲖阳居士以为颇失古法。宋人是依据自己"倚声制词"或"按谱填词"的经验推测唐代文人以辞从乐的创作情形的。这与唐人刘禹锡的经验是相同的，然而宋人填词却进一步讲究规范，努力使文学与音乐的结合更为完美。这样，曲子词的长短句不同于古代诗歌的杂言，它是依每个词调的声韵特点而格律化的。

我们可以相信宋词词调都有乐谱，但是否存在"一致"的或"统一"的谱呢？关于这个问题，王灼在《碧鸡漫志》第三至五卷里分别对唐代燕乐二十九曲在宋代的变化所作的考察已经解决了的。例如《婆罗门》为印度乐曲，在唐代用黄钟商，敦煌曲子词 S4578 存词四首，单调，34 字体；柳永词在双调，两段，82 字体。《凉州》为唐代大曲，宋代七个宫调皆有此曲，其中三调属唐曲；柳永词在中吕宫，两段，55 字体；欧阳修词为 104 字体，晏几道词为 50 字体。《六幺》为唐代大曲，宋人翻为新声词调者甚多，柳永词两段，94 字体，为仙吕宫，已非唐代羽调曲。《甘州》为唐代大曲，五代顾敻的《甘州子》和毛文锡的《甘州遍》，宋初柳永的《八声甘州》，它们是摘取大曲某一片段而为词调的。上例可以说明从唐代到宋代有的乐曲宫调发生变化，有的旧曲已被改制，有的由单调演为双调，因而我们很难简单的断定每一词调有统一

的音谱，然而词调的每一体式（令词或慢词）必然是有统一的音谱，否则不可能形成格律。宋代三百二十年间词人所用的音谱容易变化和散佚，也有新谱不断产生，而某些流行颇广的词调的音谱则是相对稳定的、统一的，它们一直为宋人所传唱。乐谱仅乐师和音乐家才能认识，离开乐谱的乐曲是无法流传的，但当乐曲配以歌辞之后，其流传便可能很广泛。受众听歌妓演唱流行歌曲，乐曲凭借歌辞传播，于是人们只要记住歌词及其旋律，稍加练习即可歌唱，并不一定去识谱审音。当然在流传中有的唱得准确一些，有的则略有变易。因为歌唱时遵循了一定规则，即使用不同的方音亦可依据音高、节奏、旋律歌唱的。柳永在北宋初年使用了民间新声而填写表达市民情绪的通俗歌词，经歌妓们演唱之后深受民众欢迎，于是很快在社会上流行。宋词因有广大的社会基础而成为时代文学的。

三

当一支优美的燕乐曲被精能音律的词人选用为词调时，他倚声制词，第一次谱出歌辞。它是为"始辞"，词学界称之为创调之作，即因有它才使某一个乐曲成为词调的。"始辞"概念见于《碧鸡漫志》卷一。在词史上很重视始辞，因它往往是此调的典范，是此调格律的建立者。显然始辞的作者必须具备文学与音乐两方面的才华，其成就与影响是巨大的。柳永的《雨霖铃》、《木兰花慢》、《二郎神》、《望海潮》、《满江红》、《八声甘州》，苏轼的《水调歌头》、《念奴娇》、《沁园春》、《贺新郎》，周邦彦《兰陵王》、《瑞龙吟》、《六丑》、《意难忘》、《浪淘沙慢》，李清照的《声声慢》、《凤凰台上忆吹箫》，陆游的《钗头凤》，姜夔的《扬州慢》、《暗香》、《疏影》、史达祖的《双双燕》，吴文英的《莺啼序》等等，它们都是始辞，亦是宋词名篇。某词调的始辞在社会上流传，其艺术效果甚佳，便有文人根据始辞的句式、字数、平仄、用韵等规则模拟作词。这样虽非倚声制词，却仍然可付诸歌喉，于是即使不懂音乐的文人也可作词了。兹以苏轼的《念奴娇》为例，模仿之作如次韵或用韵者便有叶梦得的《念奴娇·次韵东坡赤壁怀古》、胡世将《酹江月·秋夕兴元使院用东坡赤壁韵》、辛弃疾《念奴娇·用东坡赤壁韵》、石孝友《念奴娇·上洪帅王予道生辰正月十六日用东坡韵》、葛长庚《念奴娇·次韵东坡饯别》、刘辰翁《念奴娇·赵氏席间即事再用坡韵》等作。南宋方千里《和清真词》、杨泽民《续和清真词》、

陈允平《西麓继周集》,三家皆以北宋词人周邦彦的《清真集》作品为标准和其词。夏承焘说:“逮方千里、杨泽民、陈西麓诸家之和清真,于其四声,亦步亦趋,不敢逾越,则律吕亡而桎梏作矣。”[13]南宋以来,一般的词人是选择典范之作而模拟的。沈义父说:

腔律岂必人人皆能按箫填谱,但看句中用去声字最为紧要。然后更将古知音人曲(词),一腔两三支参订,如都用去声,亦必用去声。其次如平声,却用得入声字替。上声最不可用去声字替。不可上、去、入,尽道是侧声便用得,更需调停参定用之。(《乐府指迷》)

这为不懂音乐的文人指示了一条作词的途径,即以同调的作品两三首,进行声韵格律的比较参订,注意字声的平仄,便可作出一首可供歌妓演唱的词。为了使词的创作在失去倚声之义后仍可歌唱,张炎说:“述词之人,若只依旧谱之不歌者,一字填一字,而不知以讹传讹,徒费思索。当以可歌者为工,虽有小疵,亦庶几耳。”(《词源》卷下)他此处所说的“谱”实为词选集之类,并非音谱。作词者若选择了不可歌唱的作品模仿填写,不如选择仍可歌唱的作品为模式,可使自己的作品勉强可歌唱。宋代常用词调的使用率是很高的,例如:

浣溪沙 775	水调歌头 743	鹧鸪天 657
菩萨蛮 598	满江红 549	念奴娇 535
西江月 490	临江仙 482	沁园春 423
蝶恋花 416	贺新郎 361	清平乐 33518

我们如果通检上述诸调作品,它们基本上是与清代万树等学者编订的词谱所总结的声韵格律是一致的。自创调词人之后,其余众作大致是参照始辞的字数、句式、句数、分段、字声平仄、用韵而填写的,实际上已不再是“倚声”之作,但却又有“倚声”之效。这种情况在唐代敦煌《云谣集》和五代《花间集》里已经出现,至宋代——特别是南宋以来愈甚。显然还不能得出结论:

词与音乐的关系在唐宋时已经淡化或分离。我们可以设想，例如《念奴娇》和《满江红》经过许多词人的填写，歌妓们反复地唱着旧调新词，缺乏新的音乐美感，必然让群众感到厌倦。所以总是不断有词人为新的乐曲倚声制词的，而某些旧调渐被淘汰了。词体文学的发展过程，亦总是在外部与内部因素的作用下矛盾地运动的，而具体情况是错综复杂的。由于词人的倚声制词或按谱填词可以形成一种长短句体式的格律，而格律又能体现音乐的某些美感因素，于是词体文学在其初期即具有与音乐分离的倾向而向纯文学的道路前进。无论《云谣集》、《花间集》和《草堂诗馀》，它们都是文学作品集，但它们在当时的文化环境里，因作品有词调名，歌妓对始辞的音乐是熟悉的，遂可选择以歌唱。当某些词调的音谱失传之后，该调作品不能歌唱了，某词与音乐的关系才真正的脱离了。南宋时，唐五代和北宋的许多词已无法歌唱，而宋亡以后，词乐遗音，坠绪茫茫，难以考寻了。现在我们回顾宋词，它的音乐文学性质已经模糊，它的音乐价值已经消失，然而它的文学价值仍然存在，被誉为时代文学，成为中国珍贵的文学遗产。词作为中国古典格律诗体之一，其体式的多样丰富，声韵的和谐优美，音节的灵活变化，格律的严密精整，都充分体现了中国韵文形式的精致和汉语音美妙的特点。这是因其曾为古典的音乐文学而将某些音乐性转化为文学语言因素所致的。

宋词是以辞从乐的，但作为音乐文学的宋词在发展过程中又出现背离以辞从乐而退回到以乐从辞的故辙。这种情况出现于北宋后期，例如：

> 政和癸巳(1113)大晟乐成。嘉瑞既至，蔡元长以晁端礼次膺荐于徽宗。诏乘驿赴阙。次膺至都，会禁中嘉莲生，分苞合趺，出天造，人意有不能形容者。次膺效乐府体属词以进，名《并蒂芙蓉》。[14]

晁端礼作的《并蒂芙蓉》是此调始辞。他当时“属词以进”，随意长短其句，乐曲是稍后配上的。同时“政和中一中贵人使越州回，得辞于古碑阴，无名无谱，不知何人作也。录以进御，命大晟府填腔，因中语赐名《鱼游春水》”(《苕溪渔隐丛话》后集卷三九)。这是先有辞，再谱曲的。自此开始，以乐从辞的创作风尚终于在南宋中期演变为自度曲。作者既是词人又是音乐家，自己

创作歌词，配以乐曲。自度曲的创始者是姜夔，其词集《白石道人歌曲》里今存旁缀音谱的自度曲十七首。他在《长亭怨慢》序云："予颇喜自制曲，初率意为长短句，然后协以律，故前后阕多不同。"作者在为长短句时，实际上借用了格律诗体的经验，既有率意之处，又有精整之处。兹以《暗香》为例，起句、过变、结句的字数与句式相异，但中间上下片对应的句子：

唤起玉人，不管清寒与攀摘。
翠尊易泣，红萼无言耿相忆。
何逊而今渐老，都忘却春风词笔。
长记曾携手处，千树压西湖寒碧。

它们的字声平仄是有规律的，是律化的句子。词人为之配曲时，以词的音节、声韵、情绪为准度，使音乐从就文学。姜夔自度曲的音谱经现代音乐家译出后已经可以歌唱。它们的风格相同，柔婉优雅，某些旋律有雷同现象，而且词意晦涩。这样，它们不为广大民众欣赏，只能在狭小的文化圈里流行。南宋后期词人吴文英的自度曲《霜花腴》、《玉京谣》和《西子妆慢》等也如姜夔那样以乐从辞，因过于雅致，难于流传，仅数十年间其音谱便散佚了。宋词发展到自度曲，表明它与音乐应有的关系改变，也失去了固有的音乐文学意义了。

中国盛唐以来兴起的长短句的格律化的新体燕乐歌辞，被称为曲子词或词。它所结合的燕乐是受中亚和西域的印度系的音乐影响下形成的俗乐。词体文学发展至宋代而臻于繁盛。宋词虽属于燕乐歌辞，但其胡乐的成份基本上丧失，它所结合的音乐是燕乐系统的民间新声，表现为燕乐已经完成华化。宋词同唐五代词一样是以辞从乐的，但宋人倚声制词建立了规范，由此便创造了真正的律词，从而使中国音乐文学进入古典时代。宋词发展过程中虽然不断采用新声以丰富自己的音乐性，但又不断出现模仿典范的声韵格律而创作的倾向，致使倚声制词转变为依词调格律填词。自度曲的出现更使词体退回到以乐从辞得古法，偏离了音乐的准度。这样，宋词由音乐文学逐渐发展为一种独立的民族文学形式。由于宋词毕竟同燕乐有过

亲缘的关系，所以当其词乐消失之后，由倚声制词所积累的经验而具有词调丰富、格律严密、句式复杂、声韵和谐、形式精巧、表情细致的艺术特色而成为中国古典格律诗体之一。宋词作为一种音乐文学的典型而具有时代文学和民族文学形式的意义，其历史经验尚值得我们认真总结。

注释：

[1]梁令娴：《艺蘅馆词选·序》，清光绪三十四年(1908)刊本。

[2]胡云翼：《宋词研究》，第5页，巴蜀书社1989年重印本，原序于1925年版。

[3]朱谦之：《中国音乐文学史》，商务印书馆1935年初版，北京大学出版社1989年重印。

[4]刘尧民：《词与音乐》，第23页，云南人民出版社1982年重印，云南大学1946年初版。

[5]谢桃坊：《宋人词体起源说检讨》，《宋词辨》，第1～18页，上海古籍出版社1999年版。

[6]据新编《全唐五代词》，中华书局1999年版。

[7]邱琼荪：《燕乐探微》，见《燕乐三书》，第454～456页，黑龙江人民出版社1986年版。

[8]陈旸：《乐书》卷一五七。

[9]"律词"概念是近年洛地提出的，见其《词乐曲唱》，第232页，人民音乐出版社1999年版。

[10]何昌林：《敦煌琵琶谱之考解译》，见《1983年全国敦煌学术讨论会论文集》，石窟艺术编，第343～352页，甘肃人民出版社1987年版。

[11]李之仪：《姑溪居士文集》卷四十。

[12]鲖阳居士：《复雅歌词序略》，见《古今合璧事类备要》外集卷十一。

[13]夏承焘：《唐宋词论丛》，第77页，古典文学出版社1956年版。

[14]王兆鹏：《唐宋词史论》，第107～108页，人民文学出版社2000年版。

[15]吴曾：《能改斋漫录》卷十六。

[16]杨荫浏、阴法鲁合译：《宋姜白石创作歌曲研究》，人民音乐出版社1957年版。

（稿件来源：中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文）

（作者单位：四川社会科学院）

《九宫大成》与昆曲音乐

□李明正

中国古典美学体系，是以审美意象为中心的。其诗歌的发展，受中国传统美学思想物感说的影响，产生了以《诗经》至唐诗、宋词为代表的意象体诗歌，即“诗变而词，词变而曲”，唐诗、宋词就是戏曲意象体诗的前身。形成于宋元，成熟于明清的中国古典戏曲艺术，是“诗与剧的结合，曲与戏的统一”，是戏剧音乐性的意象体诗。

然而，上古时代，诗是以入乐合舞的形式出现的。诗、乐、舞三位一体的艺术形态，还处于自然“混合”阶段；进入奴隶制社会以后，才逐渐走向艺术的综合。戏曲艺术从孕育到形成，不仅把诗、词、赋、骈、散文等所有文学体裁吸收、融化为一体；并把音乐、舞蹈、绘画以及说唱等艺术门类综合进来，成为具有高度综合性的艺术形式。

纵观以民间口头流传为主体的意象体诗歌，走了一条由民歌至说唱、再到戏曲艺术的发展道路。兴起于十六世纪中叶，明代嘉靖、隆庆年间的昆曲艺术，就是戏曲意象体诗和戏曲音乐曲牌体音乐结构发展、成熟的标志。从明天启初年到清代，是昆曲蓬勃兴盛的时期。据专家论证，昆曲剧目保留了四百多出折子戏；昆曲音乐分北曲和南曲两大类。保留了数以千计的曲牌。很多经典名剧，都记谱录制了全谱或近全本的工尺谱。大部分曲谱和曲牌，都保留在“词山曲海”的巨帙鸿著《九宫大成南北词宫谱》（以下简称《九宫大成》）之中。但《九宫大成》刊行久远，传本渐稀，工尺旧谱译解甚难，而历时两年，呕心沥血的《新定九宫大成南北词宫谱校译》工作，为传统《曲谱》的传播和曲学研究的创新，立下了“千秋”之功。

一

从传播学的角度看，中国古代声诗的传播方式，是以民间口头性流传为

主体，而曲谱传播则居次要地位。戏曲音乐民间性的一个重要特征，就是没有曲谱；即如李调元在《剧话》中所说“向无曲谱，只沿土俗”的特点，其传承方式主要是“口传心授，师徒相承”。

口头流传有很大的可变性，首先是语言因素促使曲调发生变化；再就是民间艺人、艺术家，因个人的生活经验、创作个性、艺术修养等的不同，即令同一首民间曲调也会有多种不同的变体。音乐中的传统不是代代相传的一切遗产，而是在这个遗产范围中的选择过程的结果。音乐传统是富于动力性的，经常发生变革并赋予艺术以自身的民族特性。中国戏曲艺术的民间性口头传播方式，是使世界“三大戏剧”(古希腊悲剧、印度梵剧、中国戏曲)中，“唯一还活着的戏剧”的重要因素之一；但也存在着一定的历史局限，出现“声”乐失传而仅存“诗”体的文化现象。《九宫大成》上溯唐宋，下至明清，记载了千余年的历史文化遗产，更显得格外珍贵，无愧于历代曲学家的“天下之宝”。

《九宫大成》，是一部并蓄南北曲格律谱和兼具填词、度曲的工尺谱巨制，所保存下来的说唱、杂剧、散曲、传奇的曲谱，铸成了一座“词山曲海”的历史丰碑，是历代格律谱、宫谱发展的总结形态。

格律谱，即文字谱；宫谱，即音乐谱或工尺谱。中国古代乐谱，应为文人音乐中的古琴谱。早期的古琴是文字谱，是用文句详细叙述每音左右手的弹奏指法，形式比较繁琐。到了隋唐时期，曹柔新创了减字谱的记谱法；而工尺谱的早期形式，此时也已出现，敦煌出现的后唐明宗长兴四年所写的唐代乐谱，就属于工尺谱体系。到了宋代，称这种工尺谱为“燕乐半字谱”，是当时教材中通用的一种记谱符号。工尺谱的大量涌现并成为通用的一种记谱符号，应归功于宋代教坊曲的提倡和民间俗乐的运用。戏曲工尺谱，出现在清乾隆初年以后，主要用于昆曲；《九宫大成》就是戏曲工尺谱发展成熟的标志，同时，也是主要记录昆曲音乐的载体。

我国古代剧本的创作，最重视词曲方面的研究，因而词曲格律谱占很大的比重。如《中原音韵》、《太和正音谱》、《南九宫十三调曲谱》、《南词新谱》、《北词广正谱》、《南词定律》等，都是制曲格律的专门著述。早期戏曲曲谱，主要模仿《教坊记》和《混成集》，以记录曲牌调名为主，往往“有调无谱”或

"有谱无文";"结合声乐、舞蹈之齐言歌辞"的声诗歌唱,多采用教坊曲调。伶工们对曲调的接受,主要是师徒相承、口耳相传。记载于《教坊记》的唐乐杂曲、大曲,以及教坊乐师所收集的胡夷之曲、俚歌俗调,对词乐和戏曲音乐产生深远的影响。

戏曲曲谱,在著述形态和体制方法上,都受到唐燕乐谱宋词乐谱的影响。据专家考证,宋代词谱主要为音乐谱,出现了"虚谱无辞"的单调谱。虽已失传,但在《九宫大成》所收的词调中,尚存遗响。

词兴于唐代,盛于两宋时期,是一种与音乐结合的新兴意象体诗。词的整个演变过程,始终受到音乐的制约。填词所依之声、歌词所合之乐,是隋唐以来雅郑不分、胡华合奏的新兴乐种燕乐。长短句的出现,是词体形成的重要标志。

唐五代,是中国填词史上一个重要时期,长短句合乐歌词,正以一种崭新的姿态出现于诗坛。燕乐歌辞所合之乐,包括胡乐、清乐或清、胡合奏,都渐以长短句为主体,长短句合乐歌辞是燕乐歌辞中的主要形式。从敦煌传辞看,唐武后时期,长短句歌辞创作就已经开始,武后至玄宗时期的歌词创作,在形式格律上已渐趋成型,文人雅士倚声填词渐成风尚。至晚唐,出现了以温庭筠为代表的一批专业词人,《花间集》是第一部文人词的总结集。北宋时期,在承袭隋、唐旧制的基础上,创建了一代乐制。宫廷、教坊的燕乐新声创作相当兴盛,合乐歌词经过一百多年的演化,逐渐成为文学上的一代之胜。

词至南宋,由于时代的发展,燕乐的变革,在民间瓦舍勾栏中,唱词形式出现了"叫声"、"嘌唱"和单独清唱的"小唱"等说唱艺术。与相继出现的鼓子词、唱赚、诸宫调等说唱形式,组成了一股说唱相间的艺术洪流;加速了合乐歌词的蜕变,出现了词、曲分离的现象,可歌之词与民间说唱相融合,渐变为曲。"曲"是与宋词相区别而言,曲的出现,是词的一次重大变革。中国戏曲的形成,其主要声腔就是北曲杂剧与南曲戏文两类;从戏曲音乐结构的角度看,却有着曲牌联套体和长短句歌词的共性特征。

二

戏曲音乐曲牌联套体结构,经历了曲牌、歌舞大曲与说唱音乐、至戏

(昆)曲音乐三个阶段。曲牌,是历代逐渐形成、保留下来的相对固定曲调的统称。源自汉魏乐府、唐宋曲子,经过金元剧曲和历代大量的民歌俚曲,通过"倚声填词"和"因词制谱"两种创作方式,并历经筛选,保留下来了大量曲牌。曲牌体音乐结构,继承了唐宋大曲、燕乐、鼓子词、转踏、唱赚、诸宫调等音乐形式的历史成果,并经历了一个由简到繁的漫长发展过程;至昆曲音乐的形成,则是曲牌联套体音乐结构发展成熟的总结性形态。从现有昆曲曲牌来看,其来源颇为纷繁,把古今、中外、雅俗谣曲兼收并蓄;并把这些不同来源、不同时代、不同民族、不同声腔的曲牌,汇集到同一腔系、同一剧种中来,形成了一个完整的声腔系统和剧种音乐,并在《九宫大成》中保留下来。

宋词是单支曲牌的歌曲,是戏曲音乐曲牌体的基础。鼓子词为一支曲牌的多次重复,形成了单曲体的联套形式;不论几段唱词,均以一个词调反复运用。如:元微之《崔莺莺商调蝶恋花》,是用叙事体说唱唐代元稹的作品《莺莺传》。通篇是由一段散文的讲说和一段曲调的歌唱,有说有唱,轮流相间共十二次;曲词《蝶恋花》,也同时反复歌唱了十二次,对后来金代董解元的《西厢记诸宫调》,以及南戏的产生起到了深远的影响。

转踏是一首诗体与一首词体曲调的交替,外加引子和尾声,形成两曲循环交替的套曲。唱赚比转踏的音乐结构更为复杂,系由若干支各不相同的曲牌多曲体联套形式。唱赚,始于北宋,兴于南宋,是最早用同一宫调中的若干支曲子组成一个套数来歌唱的艺术形式。早期的唱赚,是"缠令"和"缠达"。董解元《西厢记》中就包含了很多套"缠令":缠令,是前有引子,后有尾声,中间由若干个曲调联接而成。"缠达",即前面所说的转踏。在现存的昆曲音乐的南曲中,还保存着"赚"的种种变体。如:《长生殿·偷曲》中所用的[鱼儿赚]等。赚,是一个单曲形式,唱赚,则是由若干曲牌组成的套曲,但还是同一宫调的大型歌曲。至诸宫调的出现,才形成多宫调多曲体的套曲,戏曲音乐在诸宫调这一说唱音乐的基础上,才形成了曲牌联套的音乐结构体制。

兴起于北宋的民间说唱伎艺诸宫调,集若干宫调的不同曲调轮递演唱,是一种大型的长篇说唱音乐。首创诸宫调的孔三传,将唐宋以来的大曲、词调、缠令、缠达、唱赚以及当时北方流行的民间乐曲,按其声律归入各个不同

的宫调,用以说唱故事。诸宫调传至南方以后,受南曲的影响又产生了南诸宫调。如,《永乐大典》中的戏文《张协状元》,就有一段诸宫曲词。

诸宫调有说有唱,以唱为主,早期用鼓、板、笛等伴奏,后改用弦索乐器。据杨荫浏先生考证:现存诸宫调作品,保存完整的为金人董解元《西厢记诸宫调》;在调性上共用了 14 个宫调,在曲调上,除了同曲调的变体(“又一体”)连各宫调的尾声在内,共用了 151 个基本曲调,连变体在内计算有 444 个曲调之多。并包含三种曲式,即单个曲调的应用;一个曲调重复二次或二次以上之后,接尾声;同宫调的多个曲调后接尾声,或缠令形式。还有残缺不全的金人作品《刘知远诸宫调》,散见于《雍熙乐府》等书中的元人王伯成《天宝遗事调》的选曲。当时的诸宫调曲调已开始演唱宋杂剧,对北方杂剧的形成起到了重要的作用。

金末元初,在北方形成了一种演唱北曲的戏曲形式,称为北曲杂剧。北曲系统的形式,是由诸宫调说唱转化为诸宫调演唱戏文,构成了北杂剧的音乐套式。北杂剧是以金院本这种表演艺术和说唱诸宫调为主,吸收其他艺术因素综合而成,形成了戏曲音乐的曲牌联套体结构方法。其结构形式,通常由四折一楔子构成一本戏;一折戏,在音乐上就是一组套曲,所依据的是音乐结构上的“北曲四大套”。在演出形式上,继承了说唱诸宫调“一人主唱”的传统。音乐上运用五宫四调,称为“北九宫”,即正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫(五宫)、大石调、双调、商调、越调(四调)。北曲,又分戏曲与散曲两种,形成舞台演出和清唱的不同形式。

由于“祖宗开国,尊崇儒术。士大夫耻留心辞曲。《杂剧》与旧《戏文》本皆不传,世人不得尽见。”(明何良俊《曲论》)现存北曲格律谱,都是在北曲杂剧及散曲走向衰微时产生的。元代曲家周德清编撰的《中原音韵》,是一部北曲韵书,系统地总结了北曲填词技法,对后世的填词押韵和戏曲的音韵、格律,具有深远的影响。受《中原音韵》的影响,明代出现的《太和正音谱》,是朱权学习北曲音律作法实践的理论总结,也是戏曲史上第一部较完整的北曲格律谱。它确立了北曲十二宫调的列谱系统,至南曲格律谱《南曲九宫正始》的出现,则包括了“十三调”,属“九宫十三调”曲谱,《九宫大成》的编纂都依循其体例。

产生于十二世纪初的南曲，是南宋以来流行于南戏中的声腔音乐，与北曲并列为中国最古老的两支戏曲声腔。南戏产生在今浙江省的温州，又称永嘉，有“温州杂剧”之称。南戏源于民间，是在永嘉当地歌舞小戏的基础上，继承了宋杂剧的传统并吸收说唱等伎艺发展形成的。即如《南词叙录》中所说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者。”在音乐的运用上，比较自由，不受宫调的限制；在演唱上突破了杂剧每折一人歌唱的成规，出现了独唱、对唱、合唱等多种演唱形式。为后来的元明传奇，打下了基础。

从现存的资料看，南戏作品有《赵贞女蔡二郎》、《王魁员桂英》、《王焕》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》五种。前一种已佚失，后四种尚有残文，大部分收入了《九宫大成》之中。产生稍晚一些的《张协状元》，是南戏的代表作品。从剧目上，今已收集到一百多种宋元南戏的佚文。特别是《琵琶记》的产生和“荆、刘、拜、杀”四大传奇的广为流传，为南戏发展成明传奇，起到了完备戏曲文学意象诗体和戏曲音乐曲牌联套体结构的作用。宋元南戏和北杂剧，才是中国戏曲孕育形成的艺术形态。

三

至明代，北曲衰落，南戏进一步发展，戏曲艺术进入传奇时代。以《浣纱记》为代表的一批优秀剧作相继问世，沈璟、汤显祖、徐渭等杰出剧作家不断涌现；海盐、弋阳、余姚、昆山四大声腔广为流传，中国戏曲又发展到一个新的历史高峰。

十四世纪中叶元末明初，作为南曲声腔的一个流派产生于昆山。最初，“只兴于吴中”，后经魏良辅等一批热衷革新南曲声腔的艺术家，使昆山腔成为一种唱南曲，又兼唱北曲，集南、北曲之大成的昆曲声腔，并逐渐传播到全国各地，成为一种地方大戏。明代中叶以后，昆山腔进入兴盛时期；作家云起，作品繁多，形成各具特色的昆中、越中、临川、吴江四大流派。在理论上，也出现了以王世贞为首的文词派，以徐渭为首的本色派，以汤显祖为首的精采派和以沈璟为首的格律派，并展开激烈的争论。他们的竞争和流派纷呈，不仅促进了文人寄情于昆腔的佳作不断涌现，并组班演戏，精研声律。由于文人提倡“清雅之曲”，认为“清曲为雅宴，剧为狎游，至严不相犯”；昆腔逐渐

分化成冷板清歌的昆曲和场上扮演的昆剧。在唱腔宫谱方面，也分化为文人曲家的校订本和所谓梨园的故本两个系统。前一系统的特点是考订词格严谨，讲究四声腔格，多侧重于清唱；后一系统的宫谱，是依据明清以来艺人口传的梨园故事整理而成，代表了戏班演唱和舞台演出。而官修的《九宫大成》南北合谱，不仅兼辑南北曲、备载格律、工尺谱式，而且融汇了文人曲家本和梨园故本两个系统，戏曲工尺谱形式在《九宫大成》中既已完备，保留了数以千计的昆曲曲牌。

昆曲音乐，分北曲和南曲两类。其区别是：北曲在旋律上继承北方说唱的成份较多，如市井叫卖声、嘌唱、小唱、唱赚以及鼓子词、诸宫调、陶真、连厢等等，直到元杂剧还保持一人通唱到底的说唱遗迹。而南曲是以"里巷歌谣"构成其主要唱腔，比说唱音乐更为严谨，"字少而调缓"。在板眼上，北曲比较自由，曲无定板，字无定位、腔无定节，即所谓"呆腔活板"；而南曲的节拍、小节数、字位、主腔部分，都有定位，称"呆板活腔"。昆曲曲牌，还有一部分"时剧"所用的曲牌，颇为繁杂。昆曲素有"南曲重引子、北曲重尾声"的说法；南曲曲牌分为引子、过曲和尾声，北曲没有引子与过曲之分，统称为"只曲"。

南曲引子的牌名和句法，大多与词牌相同，《九宫大成·凡例》指出："引，本于诗余，或半或全，不同旧谱，不定工尺，今俱谱出。"作为出场引导正曲之用。过曲，是南套的中心部分；一类是正曲，包括令、引、近慢等，另一类是集曲，截取某些曲牌中的乐句，组合成新曲，并另立牌名，原称"犯调"，《九宫大成》定名为"集曲"。北曲只曲，有五百多支曲牌，并有各宫调套曲、合套等二百多套曲。尾声，南曲称"余文"、"余音"。而北曲煞尾有长有短、宫调各不相同，即如《九宫大成·凡例》所说："北调煞尾最为紧要，所以收拾一套之音节，结束一篇之文情。宫调既分，体裁各别。"

从戏曲音乐的结构体制来看，昆曲音乐"远承汉魏、近取宋元"，在曲牌积累和曲牌组合方面，继承了中国古代歌舞大曲、说唱音乐；尤其是南北曲的优秀传统，把戏曲音乐曲牌联套体系，推向了成熟阶段，昆曲音乐，标志着曲牌体音乐结构的完备和成熟。

昆曲曲牌联套，有北套、南套与合套之分，南北套各以南北曲组合而成。

本套，为曲牌联套的基本结构形式。北套由北曲组成，每套曲牌数目依剧情需要而定；南曲本套是由南曲引子、过曲、尾声连缀而成。变套，北曲变套常见的有子母调，可加在首尾单用，也可以用于曲牌中间，同曲牌的叠用，加煞，一般多用于套尾，也可夹入本宫某些支曲之间。而南曲变套，在北曲变套的基础上，加入了首牌与次牌，曲牌叠用，以集曲组合或套等。南北合套，变化更为多样：选曲可以先北曲后南曲，也可先南曲后北曲；也可以北曲、南曲相间使用。

昆曲曲牌联套，虽有南套、北套、南北合套，并都有本套与变套之分，但又必须依人物性格、剧情的发展，求得戏剧音乐性的统一。首先，曲牌联套的宫调布局，必须依剧情的发展选定宫调和曲牌。另外，就是板式的布局和"同套相协"的同宫曲牌联缀。这种戏曲音乐程式性的特征，表现了曲牌体剧种重复运用传统曲牌的组合方法与使用规律。

据《中国大百科·戏曲曲艺卷》记载：《九宫大成谱》的材料来源，有唐宋的歌舞大曲，宋代的南戏，金元的说唱音乐诸宫调，并包括元、明、清三代的戏曲。金元时期，在《九宫大成谱》中保存了董解元《西厢记》全部曲牌的三分之一，计 148 个曲牌；王伯成《天宝遗事》的 14 个套曲及 22 个单曲。宋元南戏共 40 曲；元代的"荆、刘、拜、杀"四大传奇，只收单曲曲牌，不收整出乐谱；共收元杂剧乐谱 65 套及单曲 276 曲，并收有散曲乐谱等等。

从《九宫大成》所博收的资料上看，是一种富于静态美的历史文化遗产，其文化价值浸透着各历史时期的社会精神；而昆曲音乐，从其动态发展的文化价值中，可以看到活跃在戏曲舞台，具有立体感的，由戏曲演员的唱、念、做、打，以及相应的砌末、伴奏、化妆等共同组成的诗、乐、舞高度综合的戏曲艺术形态。

四

作为戏曲音乐曲牌体发展、成熟的昆曲音乐，自明初至清中叶兴盛了四百多年；而成书于清中叶乾隆十一年，集南北曲之大成的《九宫大成》，正是以昆曲艺术为主要载体的艺术总结。从昆曲的兴盛到《九宫大成》成书的期间，正好是中国史进入第三个黄金时代，也是中国古典美学的总结时期，其理论形态仍是以审美意象为中心的美学体系。

中国古典美学，在明末清初进入了自己的总结时期。作为这一时期的标志，是以王夫之为代表的美学体系，他建立了一个以诗歌的审美意象为中心的美学体系，是中国古典美学的一种总结形态，他的情景说，对诗歌意象的基本结构作了具体的分析，他强调“诗”不同于“志”，“诗”也不同于“史”，“诗”的本体乃是审美意象，即“情”与“景”的内在统一；审美意象，是“情”与“景”在直接审美感兴中相契合的升华。他又强调“诗”与“乐”的联系，乐府诗应以“声情”取胜，咏史诗应“于唱叹写神理”；不仅强调了诗歌的意韵美，又指出诗歌涵意应具有宽泛性，直接影响了戏曲意象体诗的创作和发展。

中国戏曲意象体诗的形成和塑造舞台形象，是接受了中国传统美学思想物感说的结果。所谓：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。”(《乐记》)物感说，是先秦诸子在天人合一哲学思想的指导下，对当时诗歌、音乐、舞蹈的实践经验进行总结的结果。而审美意象理论的发展，又始终沿着《易传》，提出的“言不尽意”，“立象以尽意”的命题发展、成熟的。在以意为主导，以象为基础的艺术规律的引导下，戏曲塑造舞台形象也形成了自己的法则；这种法则主要体现于人物形象的塑造，即在象中有意、意中有象的意象融合中，完成了舞台意象的创造。

音乐和戏剧，是戏曲的两大基本因素。作为戏曲曲牌体总结形态和标志戏曲史上一代历史高峰的昆曲艺术，受以审美意象为中心的中国古典美学体系的影响，形成了具有“音乐戏剧性”特征的美学原则。昆曲艺术通过曲型的音乐戏剧形象，提示出剧中人物的戏剧性命运和复杂、细微、深刻的情感体验，再现社会生活的历史发展面貌和本质。而昆曲音乐，就不能等同于一般的音乐，是音乐的戏剧性和戏剧的音乐性相结合而产生的音乐戏剧性形象。它来自情节，从属于情节，同时又从不断推动情节的发展过程中确定了情节。那么，昆曲乐谱乃至《九宫大成》谱，也不是一般的乐谱，而是一部有着特定性格的人物形象的历史画卷，是鲜活人物形象的心理动作、形体动作、语言动作和音乐动作互相渗透、结合而形成的音乐戏剧性动作体系。

综上所述，戏曲曲谱源于宋元、盛于明清，其体制类别，始终受到中国古典戏曲音乐结构体系和戏剧创作艺术实践的制约。尽管是戏曲艺术实践在

先，而曲谱制作在后，却反映了中国古典美学体系，以审美意象为中心的思维方式和美学原则。从某种意义上讲，《九宫大成谱》出现在中国古典美学的总结时期和戏曲艺术的昆曲时代，则是对中国古典戏曲艺术发展成熟的科学总结和历史的必然。

（稿件来源：中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文）

（作者单位：中国艺术研究院）

北曲与民间音乐文化

□宋常立

相对于宋元以来流行于南方的南曲而言，北曲是指金元时期流行于北方的杂剧与散曲所用的音乐。北曲的渊源是什么？明王世贞《曲藻·序》云："曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。"明于若瀛《阳春奏·序》亦同此说。"曲承词变"说由此而生。王国维在《宋元戏曲考》"杂剧之渊源"一节中，据元周德清《中原音韵》等曲论著作，考证元曲（即北曲）所用曲调共有35首，其中有来源可考者，出于大曲的11首，出于唐宋词的75首，出于诸宫调的28首。王氏又总结说："然则此三百三十五章，出于古曲者一百有十，殆当全数之三分之一。虽其词字句之数，或与古词不同，当由时代迁移之故，其渊源所自，要不可诬也。"王氏论元曲渊源虽已不局限于词，然所举具体例证，多数仍为词调，给人以词为曲之主要渊源的印象。近人王易《词曲史》虽未完全摆脱曲为词变观点的影响，但他将词曲调名相同者一一比较后，指出其中绝大部分是名同实异。这其实已经动摇了"曲承词变"说。北曲就其整体而言，包括音乐艺术和语言艺术二个层面。音乐是体，语言是用，二者密不可分。全面来看北曲，其音乐的体制、曲调，语言的格律、衬字、押韵等，均与词有着极大的差别。那么，北曲源自何处？应该说，北曲是民间音乐文化的产物。以下试简要述之。

北曲与民间音乐体制

北曲包括剧曲和散曲。散曲分小令和套数（套曲），而剧曲则全为套数。王国维《宋元戏曲考》云："小令只用一曲，与宋词略同。"从"只用一曲"这一音乐体制上说，小令确实"与宋词略同"。"套数则和一宫调中诸曲为一套，与杂剧之一折略同。"北曲中的套数，作为一种新的音乐结构体制，是宋词中

所没有的。从这个意义说,北曲音乐体制最突出之处,就在于其有套数,这是曲体音乐与词体音乐最大的不同。不妨说,北曲套数的形成史,也就是北曲形成史。溯源北曲套数,其直接的渊源,是自北宋以来,民间流传的缠令、缠达、诸宫调等联套组曲。

宋人灌园耐得翁《都城纪胜》载:"唱赚在京师日,有缠令、缠达。"据此,缠令和缠达当是唱赚的早期形式。缠令、缠达体的"唱赚"以及诸宫调都是民间说唱伎艺。据南宋吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等记载,南宋时临安(今杭州)瓦舍中演唱诸宫调的有熊保保、高郎妇等六七人;唱赚艺人则有窦四官人、沈妈妈等数十人。唱赚的行会组织称"遏云社",作者有书会中人李霜涯,"作赚绝伦"。可见,缠令、缠达以及诸宫调都属于民间瓦舍文化。

《都城纪胜》记唱赚的音乐体制是:"有引子、尾声为缠令;引子后只以两腔互迎、循环间用者,为缠达。"《梦粱录》亦有类似记载。缠令由若干曲调联接而成,首曲为引子,终曲为尾声,共同构成一个套曲。缠达则由两个曲调轮流反复构成套曲。缠令一体,独立作品已不存,但为《刘智远诸宫调》(残本)和金董解元《西厢记诸宫调》吸收保留不少。《西厢记诸宫调》中的缠令体曲调多达近40套。例如:

[正宫·应天长缠令][甘草子][尾]

[正宫·梁州缠令][甘草子][脱布衫][尾]

[黄钟宫·侍金童缠令][双声叠韵][刮地风][整金冠令]

[赛儿令][柳叶儿][神仗儿][四门子][尾]

……

由实例可见,这种一个宫调之下由几个曲牌加一支尾曲的构套方式,正是北曲一个宫调按一定规则联缀多个曲牌组套方式的先声。今存元散曲中,尚有吕止庵所作[仙吕·翠裙腰缠令]套曲:

[仙吕·翠裙腰缠令][金盏儿[元和令][赚尾]

这是一个历史的残留,这套典型的缠令在北曲中则被统称之为套数,它说明了缠令以及诸宫调对北曲的直接影响。元燕南芝庵《唱论》解释套数为“有尾声名套数”,应源自《都城纪胜》:“有引子、尾声曰缠令。”

缠达体在诸宫调中数量较少,姑举一例:

[仙吕调·六幺实催][六幺遍][哈哈令][瑞莲儿][哈哈令][瑞莲儿][尾](《西厢记诸宫调》)

这种“两腔互迎、循环间用”的缠达体套数,在北曲中却较多。典型之例如郑廷玉《冤家债主》第二折:

[正宫·端正好][滚绣球][倘秀才][滚绣球][倘秀才][滚绣球][倘秀才][滚绣球][倘秀才][塞鸿秋][随煞]

这里以[滚绣球][倘秀才]二曲“互迎循环”(其中多[塞鸿秋]一曲),同样的例子还有《陈抟高卧》杂剧第四折,《张千替杀妻》杂剧第二折,《单刀会》杂剧第二折等。《中原音韵》将[滚绣球][倘秀才]二曲称作“子母调”。由此,缠令、缠达及诸宫调对北曲的影响可说是确定无疑。

北曲与民间曲调

王国维在《宋元戏曲考》中论元曲渊源,335个曲调,只论及三分之一,其余部分只泛泛说:“……则其他二百余章(原注:章即曲也),其为宋金旧曲者,当不复鲜,特无由证明之耳。”北曲三分之二曲调“无由证明”其来源,正说明北曲的绝大部分是来自民间,唯其来自民间,致使当时的文人或未加注意,或无由考索,今人自然难知其详。不过,据现存资料分析,我们仍可看出北曲与民间曲调的关系。

明徐渭《南词叙录》云:“今之北曲,盖辽、金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间日用。”人们常引这段话以说明北方少数民族音乐对北曲形成所产生了直接影响。不错,北方少数民族音乐对北曲的形成确实产生了直接影响。然而,论者几乎都忽略了其最后一句的含义,徐

渭所谓“流入中原，遂为民间日用”一句，正是强调了北方少数民族音乐并非是直接地搬进北曲，而是经由了中原民众的认同这一重要环节。北曲的兴起是以北方大众的接受为基础的，而当时北方的大众既有少数民族，更有占多数的汉族大众，所以，往往是那些“辽、金北鄙杀伐之音”的曲调，须经由汉族大众接受、认同之后，才广泛传播，并随之被采入北曲。请看以下数例。

[太平令]曲调据元陶宗仪《南村辍耕录》，此调本胡曲(即女真曲)。其来源可追溯至北宋末徽宗时，当时胡曲盛行于世。南宋吴曾《能改斋漫录》卷一云：“徽宗政和初，有旨意赏钱五百千，若用鼓板改作北曲子，并著北服之类，并禁支赏。其后民间不废鼓板之戏，策改名太平鼓。”“北曲”与“北服”并称，显然是指少数民族曲调，用鼓板演奏的这种北曲，其实在民间一直流传，只是被改名作“太平鼓”。鼓板是宋代普遍流行的一种伎艺，《武林旧事》记有鼓板艺人段房御、张眼光、张开等十七名。至元初，鼓板伎艺仍然为时所重，胡祗遹《紫山大全集》有《太平鼓板诗》，称其“不让梨园法曲歌”。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条载：“唱赚在京师日有缠令、缠达……中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中有四片[太平令]或赚鼓板，即令拍板大筛扬处是也，遂撰为[赚]。”可见，北曲[太平令]一直在民间流传，因其深为大众所喜爱，张五牛据以新创[赚]曲牌，后来也为北曲所吸收。

当时更为流行的是[鹧鸪]曲，即北曲[者刺古](亦名)[者刺骨]，属黄钟宫。舞[鹧鸪]，本为女真族歌舞。它的曲调在南宋临安一带曾极为盛行，曾被南宋人称为“北音”，南宋洪迈《夷坚志》称临安“街市无图之辈”，“仍唱[鹧鸪]”。[鹧鸪]舞曾用作元剧的打散(即杂剧结束时所添加的歌舞表演，用以送走观众)。元夏庭芝《青楼集》“魏道道小传”说：“勾栏内独舞[鹧鸪]四篇打散，自国初以来无能继者。”元刊本《诸宫调风月紫云亭》杂剧第四折套曲后有[鹧鸪]曲一首，即打散时歌之用。[鹧鸪]曲以笛吹奏，宋徐梦莘《三朝北盟会编》记女真风俗：“其乐惟喜笛，其曲则有[鹧鸪]之曲。”关汉卿《调风月》杂剧第四折记女真宴会：“悠悠的品着[鹧鸪]，燕行般但举手都能舞。”专记女真人生活的李直夫《虎头牌》杂剧第二折：“则听的这[者刺骨]笛儿悠悠聒耳喧。”贾仲明《金童玉女》杂剧第三折：“争如俺鼍鼓笛儿[者刺古]？歌鹦鹉，舞[鹧鸪]。”可见，[者刺古]([鹧鸪])曲调是由女真族舞曲传入，经汉民

族的接受、认同,然后进入北曲。

北曲音乐上的民族同化、融合,典型的例子还有双调的[大拜门]曲调。所谓"拜门",本是民间婚礼风俗。《元典章·礼制·婚礼》"去诸人拜门"条提到:"此条女贞风俗,汉人往往效学,习以成风。"据此,"拜门"乃女真族的婚礼习俗。而宋孟元老《东京梦华录》卷五"取妇"条,记北宋京师汴梁风俗云"婿往参妇家,谓之拜门。"《梦粱录》"嫁娶"条,记南宋都城临安风俗又云:"两新人于三日或七朝九日,往女家行拜门礼。"可见,"拜门"的婚礼习俗,自北宋至元,一直也都在汉人中盛行,并非如《元典章》所云仅仅是元朝"汉人效学""女贞风俗"。故[大拜门]曲调,长期以来,经民族同化,已成女真人与汉人共有的婚仪之曲。元前期女真族作家李直夫有表现女真人生活的《虎头牌》杂剧,其中第二折有一支曲:

> [大拜门]我可也不想今朝,常记在往年,到处里追陪些亲眷。我也曾吹弹那管弦,快活了万千,可便是"大拜门"撒敦家的筵宴。

"撒敦家",蒙古语,意为亲戚家。这里,剧中主角女真人山寿马将自己往年的快活,比做亲戚家"大拜门"的筵宴,看来北曲[大拜门]确实是民间婚仪之曲。值得注意的还有《虎头牌》杂剧所用曲牌[阿那忽]、[风流体]、[忽都白]、[唐兀歹]等,皆为女真乐曲。这些曲牌也出现在专记女真人生活风习的元前期作家王实甫《丽春堂》、元明间人贾仲明《金童玉女》杂剧中。元周德清《中原音韵》说:"如女真[风流体]等乐章,皆以女真音声歌之,虽字有舛讹,不伤于音律,不为害也。"这些是较完整保留下来的女真歌曲,还有大量的则以转换形式进入北曲。

北曲曲牌除了受少数民族乐曲影响之外,也有出自北地汉族俗曲的。如北曲[叫曲]曲牌,应是体现了民间各种叫卖之声共有音乐特点的一个曲牌。《梦粱录》所谓"今街市与宅院,往往效京师叫声,以市井诸色歌叫卖物之声,采合宫商成其调也。"北曲中的[卖花声]即叫声之一种。似此,知其来源于市井伎艺戏乐的北曲曲牌,他如[拨不断]应源自宋代勾栏中流行的曲艺曲调,《武林旧事》"诸色伎艺"条载有以专唱"拨不断"为业的伎艺人张胡

子、黄三二;[播鼓体]在北曲中又名“催花乐”乃是民间击鼓传花一类娱戏时的曲调;[村里迓鼓]为宋时民间小戏。等等。还有一些曲牌从名称上便可推知其本是北地民歌,如[刮地风]、[穷河西]、[蔓青菜]、[山坡羊]、[蛮姑儿]、[货郎儿]、[酥枣儿]、[要孩儿]等。

这里,需特别提及的是,民间的俗曲小调之所以能提升为高一级的北曲,离不开参与其间的平民文人作家与演员。元初停科举使一批有才能的文人沦为平民,他们“沉郁下僚,志不得伸”[4],只好与民间艺人结合,将自己的才能运用到北曲创作中来。这些平民化的作家与民间艺人有着密切的交往,如关汉卿“躬践排场,而敷粉墨,以为我家生活,偶倡优而不辞。”[5]他们创作北曲并非为了自我吟唱,而是出于艺人演唱的实际需要,是为了满足市民观众的审美需求,所以,他们必须遵循民歌俚曲的本有形式,将其提升为高一级的北曲。这样,北曲盛行于世,也就是势所必然了。再有,那些名演员的作用也功不可没。元夏庭芝《青楼集》记表演员张怡云“能诗词,善谈笔,艺绝流辈。”常和当时的姚燧、阎静轩等达官贵人交往唱和,有一次,“姚偶言‘暮春时’三字,阎曰:‘怡云续而歌之’张应声作[小妇孩儿],且歌县续曰:‘暮秋时,菊残犹有傲霜枝,西风了却黄花事。’”[小妇孩儿]为北曲,据曲名便知为俗曲,经由名演员提炼为歌,便为上层文人击节赞赏。再如《青楼集》所记第一人梁园秀,“歌舞谈谑,为当代称首”,“所制乐府,如[小梁州]、[青歌儿]、[红杉儿]、[抈砖儿]、[寨儿令]等,世所共唱。”诸曲本是民间小曲,经梁氏的二度创作,便成为“乐府”,而为“世所共唱”。这些民间作家、艺人、演员是民间曲调的加工者和传播者,是将民间曲调提升为北曲的不可或缺的中介。

北曲音乐与民间语言

作为配乐可歌的北曲,其曲调音乐与曲词语言是相辅相成的。正如任讷《散曲概论》所云:“必先有接近语词之曲调发生,然后曲调中方便于尽量采用语材。”清人李渔在《闲情偶记》中论曲文的特点是:“曲文之词采……话则本之街谈巷议,事则取其直说明言。”北曲是配合北方民间“街谈巷议”的口语白话而“发生”的,这样形成的曲词特点就如《散曲概论》所言:“曲以说得急切透辟、极性尽致为尚,不但不宽驰,且多冲口而出若不能待者,用意则

全然暴露于词面。"这种曲词风格与北曲音乐风格是相一致的。《曲藻·序》论北曲音乐风格时说："自金、元入主中国，所用胡乐，嘈杂凄紧。"《曲藻》就此又进一步说明道："凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少。北力在弦，南力在板；北易和歌，南宜独奏；北易气粗，南易气弱。此吾论曲三昧语。"北曲的"嘈杂凄紧"、"字多而调促"、"辞情多而声情少"这些音乐特质，与语词上的"急切透辟"、"冲口而出"、"若不能待"等特点是相配合的。这可以从现存北曲曲词作品中得到印证。

例如北曲曲词中大量运用了多种多样的衬字，它既反映了民间口语的活泼有趣，也体现了北曲音乐"嘈杂凄紧"、"字多而调促"、"辞情多"的特色。如萧德祥《杀狗劝夫》杂剧第二折［叨叨令］曲：

> 则被这吸里忽刺的朔风儿那里好笃簌簌避，又被这失留屑历的雪片儿偏向我密坠。这领希留合刺的布衫儿扯得来乱纷纷碎，将这双乞量曲律的胳膝儿罚去他去直僵僵跪。兀的不冻杀人也么哥！兀的不冻杀人也么哥！越苦他必丢疋搭的响骂儿这场针腾腾气。

其中衬字有象声词"吸里忽刺"、"失留屑历"、"必丢疋搭"，也有多音节的形容词"希留合刺"、"乞量曲律"，有叠字状语"笃簌簌"、"密濛濛"、"乱纷纷"、"直僵僵"、"扑腾腾"，其中有声无义的语助词"也么哥"的两次出现，则属定格中必用之语。这些方言口语的连串使用，造成了曲词的繁音促节，从中不难想象其音乐上急管促弦、"嘈杂凄紧"。

北曲中多种修辞格的使用，也体现了北曲音乐繁杂急切的特点。单说"重复"手法就有多种：有字面颠倒重复的，如无名氏［水仙子］："恨重叠、重叠恨、恨绵绵、绵绵恨、恨满晚妆楼，愁积聚、积聚愁、愁切切、愁斟碧玉瓯……"有句句都包括同一词语重复的，如《秋胡戏妻》表现梅英斥骂财主李大户时愤怒急躁情绪的［叨叨令］："你道鸾凤则许鸾凤配，鸳鸯则许鸳鸯对，庄家做尽庄家势。留着你那村里鼓儿则向村里擂。其实我便觑不上也么哥，其实我便觑不上也么哥。我道你有铜钱，则不如抱着铜钱睡。"还有句式重复的（排比），如《西厢记》第二本第四折表现莺莺盼与张生见面的急切心情：

“[天净沙]莫不是步摇得宝髻玲珑？莫不是裙拖得环佩丁冬？莫不是铁马儿檐前骤风？莫不是金色双鞓，吉丁当敲响帘栊？”等等。这些不同种类的“重复”，曲尽人情，声情并茂，其曲词上的共同特点是，句句相逼，贯串成曲，节奏紧凑，这正体现了北曲字多调促、繁杂急切的音乐特质。曲中其他常见的一些修辞格如联珠、博喻、鼎足对等，无不促成了北曲音乐酣畅淋漓、激越奔放的特色。北曲音乐今已不传，当然，我们还可参照《九宫大成》曲谱去研究、了解它，同时，也可从现存北曲曲词去体会它的声情概貌。

综上所述，可以说，由民间音乐体制、民间曲调、民间语言以及扎根于民间的北曲作家、演员，还有作为接受主体的民众等共同构成的民间音乐文化，孕育了北曲。

注释：

[1]顾学颉、王学奇：《元曲释词》四，第416～417页，中国社会科学出版社1990年版。

[2][金]宇文昭：《大金国志》卷七十九。

[3]《续资治通鉴》，孝宗乾道四年臣僚言。

[4][明]胡侍：《真珠船》卷四，《丛书集成初稿》卷三八三，第35页，商务印书馆1985年版。

[5][明]臧懋循：《元曲选·序》。

（稿件来源：中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文）

（作者单位：天津师范大学文学院）

简论隋唐燕乐的音乐特征
——兼论与词体起源之关系

□刘崇德　徐文武

词曲之体的产生，在文学史家的研究视阈之内，至今仍然是一个难点。问题在目前尚未有明确的结论。就现有的研究成果来看，把词曲之体跟我国古代音乐文学相联系，或者说把词曲之体的起源问题置于彼时代的音乐背景中加以考察，无疑是十分必要的。本文论及的中心问题——燕乐声乐化与词曲之体的产生，正是对词曲产生的古代音乐环境予以充分的关注和对相关的若干要素进行分析考察，探究它们各自的演化规律和二者之间的内部联系，以期得出明确的结论。

词曲之体的产生与隋唐燕乐演变发展有着密切的关系。这在唐宋词、宋元以来南北曲以及流传至今的昆曲中一直保留的宫调体系及诸多音乐特征里仍可见出。就其所具有的音乐方面的特征来说，词曲之体的产生和形成，是隋唐燕乐声乐化的必然结果。考察隋唐燕乐在各个不同历史时期具有的形态和演进变化之规律，可以发现词曲之体的形成及演变规律。进而言之，词曲是隋唐燕乐在由早期器乐乐舞阶段向声乐歌舞阶段转化的过程中产生的，并在这个历史时期逐步具备了“词”作为一种文体的多种要素，并经过其后进一步发展而最终完成了作为一种文体的确立。

一、隋唐燕乐早期存在形态的体认和确定

详细地了解和描述隋唐燕乐的声乐化过程，有助于我们清晰地把握在此过程中词曲之体从萌发、壮大直到最终得以确立的全部细节。因此，对隋唐燕乐早期存在形态给予充分地注意，是本文所要论及的首要问题。

作为隋唐五代之际的新型音乐艺术，我们如今所称的隋唐燕乐之名谓，至宋代才正式得以确立，其产生当然更早。燕乐，自周秦以来本为宫廷宴饮

盛会之歌舞,隋唐时期以胡部新声充之,即有了所谓九部乐、十部乐。唐太宗时张文收创燕乐曲,遂为诸部之首。唐玄宗开元二年(714),宫廷乐舞又别立教坊一部,隶属于左右卫,与太常十部并立。其时所谓燕乐者,仅指太常十部乐,然亦非皆胡部,其中清商一部就是六朝清乐之遗。所以《唐会要》所录唐乐部分为雅乐、燕乐、诸乐(法曲、道调曲、云韶乐)、散乐(法术杂技类)四部,教坊之道调法曲与燕乐犹各有部当,宋初教坊于燕乐以外又设法部,复保留龟兹胡乐一部。如此分类不甚合理,故唐玄宗天宝十三载(754)诏令道调法曲与胡部新声合奏,盖其皆为宫廷宴乐,皆为唐代俗乐。实际自此时起,燕乐以胡部新声太常部律为基础,逐渐吸收法曲代表的教坊清乐,形成以下徵为律本、四声七均二十八调为乐调规范的体系。宋沈括最早对隋唐燕乐这一概念作出了确切界定:

> 外国之声,前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为燕乐。

依沈氏之说,可以知道,隋唐燕乐本为乐舞之曲,非如六朝乐府之歌舞所谓的声乐曲。隋唐燕乐在音乐属性上具有器乐舞曲性质,这一点,已早为治此学者所达成共识。然而,却少有人对这一点给予足够的注意。换言之,学者们还尚未自觉地认识到隋唐燕乐在音乐属性上具有的特征所包含的重要意义。即作为隋唐燕乐声乐化的阶段所从自来,和这种声乐化结果对词体起源的重大影响。而隋唐燕乐乐曲实乃器乐乐曲,更可以从今域内海外所存的唐乐古谱中得到广泛证明。海内外现所存我国古代唐乐古谱,除部分舞谱外,皆为器乐乐谱,如琵琶谱、筝谱、五弦谱、笛谱、笙谱等。隋唐五代时期,也是我国在器乐品种上较其他历史阶段发达的时期。就乐器而言,除上述几种用于演奏的乐器外,还有流行于唐开元、天宝时期,为唐皇室所好的羯鼓、筚篥等乐器。以其时所存古代音乐典籍来看,记载乐器演奏之法者居多。比如从《羯鼓录》、宋人所著《崇文总目》以及《日本现存书目》所著录的隋唐五代乐书皆多为器乐乐谱的数量上考察,都反映了隋唐时期器乐发展

之盛况。

据此,我们说,隋唐燕乐处于我国音乐史上器乐乐舞高度繁荣发展的阶段,器乐乐舞代表着隋唐燕乐在音乐性质上的根本属性。明确这一点,对于我们理解隋唐燕乐的声乐化和词体起源问题至为重要。如今之音乐史界作为音乐术语所遍提的"燕乐",似乎都未能明确指出它作为器乐乐舞的根本音乐属性,尽管大家都明了此一事实。作为我国隋唐时期出现的新事物,隋唐人不能对其时的音乐现象进行抽象和概括,认识它在音乐上的性质,尚缺乏理论自觉,系时代使然,不足为怪。后人当然更不能以此苛责古人。从仅存为数不多的珍贵古代音乐资料去揭橥隋唐燕乐之历史真貌,还原一个完整的隋唐燕乐的音乐体系方面而言,很多隋唐燕乐的研究者,对于其考察也可说做到了无微不至,并取得了多方面的成果,这些研究对于认识隋唐燕乐都有着巨大的认识意义和认识价值。

如本文开篇所言,词曲之体的产生和形成,是隋唐燕乐声乐化的结果。词曲之体是隋唐燕乐在由早期器乐乐舞阶段向声乐歌舞阶段转化的过程中产生的,并在后来取得文体的地位。而隋唐燕乐的声乐化必然始自它本身早期器乐乐舞阶段。这就是本文把认识隋唐燕乐在早期具有器乐乐舞这一音乐上的根本属性做为本文立论起点的主要原因。

二、隋唐燕乐早期器乐乐舞阶段的节奏特征

认识隋唐燕乐在早期器乐乐舞阶段的节奏特征,是解决词体起源的首位关键问题。也是解决词体起源的第一步,是揭开所谓词体起源这一千古之谜的一把钥匙。在论及我国古代音乐节奏、节拍问题上,不论是当前的音乐史界还是文学史界都存在着认识上的混乱。对古代音乐节奏包括对于隋唐燕乐节奏的认识误区,不但导致了对于隋唐燕乐乐曲本身乐曲结构的种种误说,更给正确认识受隋唐燕乐影响的词体的产生造成更大的困难。

总的来说,对于隋唐燕乐的节奏认识误区主要有两个方面:一、把隋唐燕乐节奏的"拍"解作"节拍",等同于后世南北曲之"板眼",即音乐理论中所运用的"节拍"的概念。二、把词体文本中的句读,解作"节拍"义。实际上,我国古代音乐中所用"节"、"拍"概念本有两重含义。比如古琴所言的节,明

人朱载《律吕精义》内篇卷之六云：

每段句首有圈，即所谓总节也。每句字字有点，即所谓细节也。

这里所讲的“节”的概念，当是俗乐所用的“拍”的概念。实际上，隋唐燕乐在节奏上具有的特征是：“以句为拍”，即句拍。“拍”与“句”用于燕乐的节奏中是同一概念，二者异名同出。古人较早对隋唐燕乐中的“拍”的概念有比较明确地认识，见于如下的一段史料。五代王定保《唐摭言》卷七中记录了韩愈、皇甫湜与牛僧孺的一段对话，曰：

退之访湜，遇奇章亦及门。二贤见刺，欣然同契，延接询及所止。对曰：“某方以薄技卜妍丑于崇匠，进退惟命。一囊犹置于国门之外。”二公披卷，卷首有说乐一章，未阅其词，遽曰：“斯高文，且以拍板为什么？”对曰：“谓之乐句。”二公相顾大喜曰：“斯高文必矣。”

明确道出“拍板”就是“乐句”。因此，“拍”就是指乐句而言。以句为拍，就是隋唐燕乐在乐曲节奏上的根本特征。陈旸《乐书》卷一二五“铁板拍”也云：

胡部夷乐有拍板以节乐句，盖亦无谱也。

卷一三二“大拍板、小拍板”又云：

胡部以为乐句……唐人或用之为乐句。

这些材料中所讲的拍板，都系指“乐句”而言。敦煌琵琶谱是我国仅见的唐代乐谱，其中记录乐曲节拍的符号有两种：“□”与“、”。日本学者林谦三根据对日本所存我国唐乐古谱记载的拍号考证，认为“□”是太鼓拍子，意即演奏乐曲时击打太鼓之处所用的符号；我国音乐家叶栋等则把这种符号译为“小节”，即明清以来的“板”，与近现代乐理所用的“小节”的概念无异。后

来，敦煌学者席臻贯先生则译“□”为句，以为是“句”字去掉“勹”之减笔。这种译法虽然未明确指出“乐拍”即为“乐句”，但是显然已经判明敦煌琵琶谱中的“乐拍”并非后世乐曲里的“节拍”概念。我们说这种认识已经接近真实。再考察敦煌琵琶谱，可以发现其中凡画“□”处，或在四谱字，或六谱字，或八谱字之间。这种标记方法与日本现存唐乐古谱如琵琶谱、筝谱、笛谱等，在四度羯鼓点、六度羯鼓点或八度羯鼓点处，画“○”或以朱笔标记“百”（即“拍”）字的划拍方式是一致的。可见敦煌琵琶谱中的“□”符号与日本唐乐谱中的“○”符号或“百”字的意义和功能是相同的，都是隋唐燕乐中用来标记乐曲节奏的符号。在四谱字，或六谱字，或八谱字之间或在四度羯鼓点、六度羯鼓点或八度羯鼓点标记处都处于一个乐句的结尾，是分割乐句的符号，即句拍符号。所不同的仅在于，日本唐乐演奏时系以击打太鼓记拍以节乐。事实上，日本唐乐以太鼓节乐亦源自中土，唐宋时人也用太鼓或者杖鼓记拍节乐，此一点犹可证明日本唐乐所用的太鼓拍子为句拍无疑。

如上所述，隋唐燕乐的乐曲是“以句为拍”，这里的“句拍”不是后世音乐节奏理论中的“节拍”。敦煌琵琶谱中或在四谱字，或六谱字，或八谱字记拍，日本唐乐谱中每句或击四度羯鼓、或击六度羯鼓或击八度羯鼓的所谓羯鼓拍子，实际上都是平均律动的等拍（相当于后世乐理中的等速）。林谦三把以上日本唐乐谱的三种记拍情况称为“八拍子”、“六拍子”或“四拍子”，极易使人理解为近现代音乐节奏中的“节拍”概念，就是打拍子。究其实是“八句拍”、“六句拍”或“四句拍”。所不同的是此种记拍在日本唐乐里以“度”来描述之。

那么，这种记录乐曲的进行速度，并把乐曲平均分解的做法，在我国唐乐里则有另谓，即“字”拍。前面所讲的“八句拍”称为“八字一拍”、“六句拍”称为“六字一拍”，“四句拍”称为“四字一拍”。可见，日本所存唐乐中的“度”，与我国唐乐里的“字”是等谓的。是为保证乐曲等速进行而用的。我国古代尚有“拊搏”，一种以糠秕作为填充物的皮鼓。在乐曲演奏进行中，以左右手轮流匀速击打，帮助乐曲演奏者掌握乐曲的平均速度和保证乐曲匀速进行，整体速度可快可慢，但要保持匀速，不可无规律的忽快忽慢。这又类似于现代音乐所用的节拍器。王灼《碧鸡漫志》所谓“一字一拍”即指乐谱

中的“每一字谱”与“每一句拍”。

三、隋唐燕乐乐曲“以句为拍”的节奏特征与曲子(词乐)的出现及词体的萌发

我们说词体的产生是隋唐燕乐声乐化的结果。但是,这并不意味着隋唐燕乐由器乐曲演变为声乐曲就直接导致了词体的产生。这期间尚有词与乐相脱离和文人介入以及词家创作大量涌现的复杂原因和过程。隋唐燕乐声乐化的产生的直接结果是“词乐”,即“曲子”的出现。隋唐燕乐在其早期阶段,它的功用是在皇室宫廷之内得到发挥的。与民间的其他艺术门类比较,对民间来说,尚并不具有广泛的娱乐性。即使在宫廷之内,它往往在礼仪活动、宫廷祭祀活动时起作用。作为娱乐也是皇室宫廷专有独享。因为组织燕乐的演奏,由于条件所限,民间的才力和乐工等都满足不了需要。为配合它的皇室宫廷的御用功能,隋唐燕乐在乐曲构成上规模庞大,包含数量众多的组曲。因此,此时的燕乐无论在演奏形式上还是内容规模上,虽都空前繁盛,但仍以器乐乐舞和器乐曲为主。

但是,随着历史的发展,燕乐的总体面貌也在发展变化。这种变化大体有两个因素在起作用。一方面,受音乐内部自身发展规律的支配,隋唐燕乐由器乐乐曲开始向声乐乐曲转化。实际上,这种转化从隋唐燕乐产生之初就已开始,就迈出了向声乐化发展的步伐。不过由于历史的若干因素,这种转化呈渐进、缓慢的态势而不易察觉,属于量的积累阶段,随着时间的推移,这种转化直到后来才逐渐凸显,开始具有了明显的声乐化特征。这是受音乐发展规律所支配的方面。王灼在《碧鸡漫志》卷一云:

> 盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍繁,今则繁声淫奏,殆不可数。

王灼所言的曲子就是后面我们所主要讲到的词乐,是隋唐燕乐声乐化的一种表现。这则史料也透露出来的隋唐燕乐早在隋时就已呈现声乐化的趋势。

另一方面，隋唐燕乐的声乐化的进程受到一定历史事件的影响，典型的如安史之乱，叛军作乱、烧杀抢掠，唐皇室仓皇出逃，京城沦陷。体式繁多、规模盛大的燕乐演奏再不能继续。更为主要的是，原来养在宫廷的大批教坊乐工，那些专业人士，也因之都失去了立足点，纷纷失散，流落民间。对隋唐燕乐来说，这样的历史事件所产生的影响是显而易见的。一方面，它虽然破坏了燕乐原有的大型器乐乐舞所保持的规模、体式和相对固定的组曲结构，但另一方面，同时也使得向为宫廷皇室所专用的大型器乐乐舞由宫廷皇家苑囿流入民间之歌台舞场，城市之琴楼楚馆。这一变化，也使燕乐作为宫廷歌舞开始流俗市井化，从而获得了由皇室专有娱乐向大众娱乐转化的契机。因之也取得了更为广泛的传播途径和媒介。大大改善了接受改编的条件，加速了隋唐燕乐声乐化的进程。

在这样的历史条件下，大量的燕乐乐曲由原来的大型器乐乐舞舞曲、具备完整的组曲形式经由民间艺人通过“新翻”等手段，改造为形式短小、曲制相对单一的声乐曲。应当注意，这是隋唐燕乐流变历史上较为重大的变化。前引王灼《碧鸡漫志》中，其又据唐崔令钦《教坊记》中“安公子”条谓：

> 隋大业末，炀帝将幸扬州，乐人王令言以年老不去，其子从焉。其子在家弹琵琶，令言惊问：“此曲何名？”其子曰：“内里新翻曲子，名《安公子》”。

新翻而成曲子，如《安公子》虽传于隋朝，然当时还尚未形成词乐之体，隋朝亦并无是称。就王令言其子还是在弹奏琵琶，并不见随曲而歌的记载。至唐人“新翻”的做法逐渐多了起来，如“新翻杨柳枝”、“新翻御制曲”等。特别是唐开元、天宝以来，这种做法更加习见。燕乐乐舞由礼仪及组曲结构即大曲向娱乐性、单支性演变。也渐完成由器乐舞曲向声乐曲转变过程。因此，“曲子”之名谓正式固定下来。

不论是受音乐自身发展规律所左右支配，还是受某些历史事件的影响，后世所称的“曲子”出现了。它与其母体或说原型已经有了质的区别的事实业已形成。唐崔令钦《教坊记》中所列的三百二十四首曲中，除明确标明为

大曲的计六十四首(即器乐舞曲),其余均是在形式、体制上不同于燕乐器乐曲的"曲子"。段安节《乐府杂录》所记"安公子"曲事亦与《教坊记》所载相同,也称为"曲子"其"道调子"条又谓:

> 懿皇命乐工敬约吹筚篥,初弄道调,上谓"是曲误拍之",敬约乃随拍撰成曲子。

"随拍撰成曲子"、"新翻曲"等也在说明着此时所创制之曲体与燕乐早期器乐曲的区别。它们是在旧曲的基础上改造加工而成的新曲。考察今存敦煌琵琶曲谱二十五曲,其所谓《品弄》、《倾杯乐》、《慢曲子西江月》、《慢曲子伊州》、《伊州》、《撒金沙》、《长沙女引》、《水鼓子》、《急胡相问》、《营富》以及"又曲子"、"急曲子"、"又慢曲子",皆为曲子。曲子的称谓渐次增多。以之比较日本现存唐乐舞谱中的唐代器乐曲制的"大曲"、"中曲"、"小曲",在形式曲制上的特点,已迥然有别。

"曲子"作为其时新兴的乐曲体式,其名称也多出。今传晚唐五代人词集《花间集》,后蜀欧阳炯称之为"诗客曲子词";藏于敦煌藏经洞中唐人写本词集题为《云谣集杂曲子》;北宋词人柳永之词集冠以《乐章集》之名,而其之续编则名之曰"续添曲子",犹可明了其"乐章"一集实为"曲子";孙光宪《北梦琐言》卷六记和凝"少年时好为曲子词……号为曲子相公";王灼《碧鸡漫志》卷二也说宋政和间张衮臣善长短句"亦供奉禁中,号曲子张观察";又《复斋漫录》引晁补之评苏轼词为"曲子缚不住者"。这些材料,不论例称曲子,还是"曲子词"、"续添曲子" 、"乐章"都是指曲子,它们同出而异名罢了。"曲子"从无明确称谓到冠以杂名,其体制形式实已确立。那么,由宫廷器乐乐舞曲发展演化而来的曲子,实际上就作为隋唐燕乐声乐化的结果出现了。

"曲子",作为燕乐声乐曲,它在很多方面都已不同于它的母体前身,比如形式曲制大小等。这一点前文已有述及。但是相比较器乐曲阶段而言,曲子作为声乐曲,它最大的不同或说显著特征是:为器乐曲添配了文字,即歌辞。无疑,这是它在成分构成上最大的变化。器乐以单纯乐器演奏或配以舞蹈,曲子则既有乐器旋律的演奏,同时还要配以歌者的讴唱。因此,"曲

子”的组成部分有二：一为乐曲，一为歌辞。乐与辞相配，使曲子具备了完整的“声辞相配”、“声辞合一”的体制模式。其乐曲称“曲子”，其歌词亦称“曲子”。宋人尤袤《遂初堂书目》中列载“乐曲”一类，包括：

> 唐《花间集》、冯延巳《阳春集》、《黄鲁直词》、《秦淮海词》、《晏叔原词》、《晁次膺词》、《东坡词》、《王逐客词》、《李后主词》、《杨元素本事曲》、《曲选》、《四英乐府》、《锦屏乐章》、《乐府雅词》。

以上所罗列均是如后世人所知的词集。之所以称其为“乐曲”，自然是沿袭了“曲子”之体产生之初的特定形式称谓。姜白石自定其词集名为《白石道人歌曲》，其中既有歌词，尚缀有旁谱。据张炎《词源》所言，其父张枢词集名《寄闲集》，也缀有旁谱，都遵循了曲子声词合一的遗制。

四、“曲子”的音乐体式对词体形成的潜在影响

前文既已探讨了“曲子”之形成以及在形式上“声辞合一”的特征。现在再看“曲子”的音乐体式对词体形式的影响。

“曲子”作为自唐开宝以来在燕乐器乐曲基础上的新兴声乐乐种，其在乐曲的形式体制上与原有的器乐曲既有联系，又表现出独特的面目。具有区别于前体的特殊规定性。这些特点对词体的产生都发生了影响。具体而言，表现在如下几个方面：

1. 曲子为隋唐燕乐器乐曲的声乐化，其在乐律、乐调、乐节上仍然与燕乐之大曲、小曲及法部乐舞曲相同。乐律即所谓的“以夹钟为律本”，或谓以“下徵(C调)”为律本。所用乐调虽有二十八调说作为理论依据，然实际仅有宫、商、羽三种调式十七调左右，比天宝十三载太乐署所颁布十四调减去角调式二调，增加了宫调式与羽调式的乐调。而其乐节，仍然保留着以乐句为拍的特点，即每句(拍)有八分拍(日本现存唐乐舞谱中的八度拍子、我国唐乐谱中的八字拍)、六分拍(日本现存唐乐舞谱中的六度拍子、我国唐乐谱中的六字拍)、四分拍(日本现存唐乐舞谱中的四度拍子、我国唐乐谱中的四字拍)，也有所谓无拍者。“曲子”在乐律、乐调上承前继承与词体体式的形

成关系不甚大。而后来明显影响了词体形式体制的,则在"乐节"。"曲子"保留了隋唐燕乐处于器乐乐舞阶段的节奏特征,也是以句为拍,这涉及到乐句和词句两个方面。即是说,曲子乐句的数量直接决定了为之所添配歌词的数量。因为按照"声辞相配,声辞合一"的规律,为曲子配词的数量需严格视曲子的拍数而定。因此,曲子的乐节之以拍为句之特征实际上就决定了每首词的句数。

2. 曲子在乐曲构成上,以一遍(一片)为基本单位,即一曲。这即是张炎《词源》所称之"曲"或"均":

> 一曲有一曲之谱,一均有一均之拍。

这里是"均"与"曲"对举。是讲每个曲子都有固定的乐谱以及固定的句数(拍)。每句(拍)数量的多少,决定着乐曲的长短。即曲子篇幅的大小。后来形成之词体是将一个曲子重复两遍,即两片。

3. 曲子的曲型篇幅构成有多种。而依篇幅大小分别有"慢曲"、"引、近"、"令曲"、"歌曲"等体。又由于其为歌舞之体,所歌与舞蹈动作存在相互适应关系。因之每首曲子的句拍数量是稳定的,其词的片(遍)数也固定下来。如:

慢曲:每遍八拍,即八句为主体。张炎《词源》所称八句拍,一均八拍。亦即王灼《碧鸡漫志》卷四称《兰陵王》为"前后十六拍慢曲子"。当然个别也有"一均九拍",或前"九后十一拍"的。

引、近曲:每遍六拍,即六句为主体。张炎《词源》称之为"六均拍"。此体亦入令体,故王灼《碧鸡漫志》卷五称《后庭花》"今曲在,两段各六句,亦令体也"。

令曲:即后世所称词之小令。其基本篇幅为每遍(片)四拍(句)。上引王灼《碧鸡漫志》言《后庭花》先云:"两段各四句,似令也。"姜夔《白石道人歌曲》也把每片六拍(句)之近体列入令体,其词集也仅分令体与慢体。

歌曲:也是一曲四拍(句),张炎所谓"歌曲令曲四掯匀",然此指仅一遍(片)之曲。歌曲为曲子他称之一,前已举。

从上所述,可以知道,曲子的曲型和篇幅的大小分别影响了后之词体的体裁样式。这里尤其值得一提的是,曲子之令曲和后世词之令体的渊源关系。曲子之令曲特指基本篇幅为每遍(片)四句拍的小型曲体,而后世之令词也基本保持了与其一致,形成每片四句的模式。今从《花间集》中所收七十六调五百首曲子做分类统计,集中未明标令、慢曲的,实际大多是令体。七十六调中计有三十五调。再从姜白石《白石道人歌曲》中令、慢曲均拍统计,除标为自制曲的,标为慢曲的十九调、标为令词的十九调。可见姜夔所称令体,就是晚唐五代以来由《花间集》代表的小型曲体。再有,敦煌琵琶谱作为曲子之器乐谱的记载,其所标的慢曲子、急曲子是言节奏。但是按其句拍数目,添配歌词,将其声乐化,则多为慢体。

五、我国古代两大声乐体系与“诗赞体”、“词曲体”

上文比较详细地论述了隋唐燕乐声乐化的结果——词乐即曲子的产生过程,以及曲子的音乐节奏特点对词体体裁等方面的潜在影响。下面拟从曲子“声辞相配”、“声辞合一”规律出发,揭示词体的最终产生。

多年来,人们或单纯从文学史的角度,或从探索“词与音乐”的两极关系上,试图揭开词体形成之谜。这些研究都从不同角度和方面取得了较大收获。逐渐逼近了问题的核心。但是,目前的研究还难说令人满足。

众所周知,我国古代诗歌一体当称世界文学中的奇葩,呈现最为独特面目。而它与音乐的关系更包孕奇葩中之精华。我国文学研究精英们也从乐与文体的关系入手可谓切中肯綮,抓住了问题最为本质的方面,是为明智之举。我国古代诗歌,自诗三百始,至杂言乐府,以至长短句之词曲诸体的出现,无不与时代音乐密切相关,有些直接受音乐发展演变规律所左右。词体之产生尤其如此。

我国古代声乐之诗自“诗三百”而始,其“风、雅、颂”都是乐舞之体。其中“颂”乃商周先民乐舞之遗存;“大、小雅”乃是东西周朝廷歌舞;“风”即春秋诸国之歌舞。其雅乐律以黄钟为宫(F 调),其郑卫之风以“夹钟(即林钟)下徵之律”,为低五律之“靡靡之音”。诗三百之乐拍则以“拊搏”:

左手轻击为拊,右手重击为搏,但以手击,不用杖击,是以《书》曰“搏拊”,《记》曰“拊搏”,盖言一搏间一拊,更迭而奏也。(朱载堉《律吕精义》内篇卷之六“答第四问”)

这种轻重相间的等拍就是所谓的“拊搏”拍,也就是唐宋之际所称的官拍,日本唐乐中的“只拍子”。而其乐节(乐曲节奏)则用鼓,每章之后击鼓以节乐。如春秋之际,射礼与投壶,皆奏《狸首》一曲,每章之后,视宾客身份或击鼓五,或击鼓七,或击鼓九。(见《礼仪·大射》贾公彦疏)《礼记》卷五八尚存当时击鲁鼓与薛鼓之谱,以一章为一节,这就是所谓的“节奏”。汉魏六朝乐府,其歌词尽收于宋人郭茂倩所辑《乐府诗集》中。该书所收的十二类作品,除“近代曲辞”、“新乐府辞”为隋唐人作,“杂歌谣辞”为谣谚类,其余九类“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”中汉魏六朝作品乃太乐署所掌的雅乐,而“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”则出自军乐,“相和歌辞”、“清商曲辞”都是乐府俗乐,另外之“琴曲歌辞”、“杂曲歌辞”与“舞曲歌辞”之杂舞部分亦属此类。其所用的乐律、乐调,太常郊庙雅乐仍沿袭春秋三大祭之律。而乐府俗乐,汉仍楚声,三国时期曹魏置清乐署,则以汉魏相和、清商,以至南北朝沿用的“清”、“平”、“瑟”三调,皆为清乐之律(即荀勖笛律之清角姑洗为宫之律)。西汉时乐舞的节奏,每一乐节或称篇章,或称阕(见《后汉书·礼仪志》)。乐章的称谓在《三国志·魏志》,开始出现“解”的名谓,如曹操《对酒·短歌行》共六解;曹丕《秋风·燕歌行》有七解,《别日·燕歌行》有六解。这里所谓“解”,是于乐章之内,小于乐章的乐段。每解即每个乐段有两句、四句或句数不等。“解”在南北朝时期又演变为乐句。据陈僧智匠《古今乐录》所言,北朝之歌(或胡曲)已经出现了比解更小的乐句单位——乐句。如此,由以章为解到以解为节,又到最终一首乐曲以句为节,演变为隋唐燕乐以至唐宋词乐的主要节奏。以句为节就是唐宋乐的拍句,或称句拍,一拍为一句。至于宋以后之俗乐与南北曲再细化为以“节”(小节)为节,即是以板为节,是后世音乐中所用的节拍概念了,也就是包括今乐在内的乐曲最小节奏单位。

隋唐燕乐以“乐句为拍”的特点前已详论。此再略提及隋唐燕乐句拍的形成过程。唐代李颀《听董大弹胡笳兼寄语弄房给事》中:

蔡氏昔造胡笳声,一弹一十有八拍。

此十八拍就是蔡琰所造《胡笳》之曲计有十八个乐段。或自汉末以来已有以“拍”代乐节(章、解)的用法。今存于日本的唐人手抄琴谱《碣石调·幽兰》中尚将乐段标为“拍”(“拍之大息”),将乐句标为“句”(一句)。而《唐书·文苑传》记王维:

有人得奏乐图不知其名,维视之曰:“《霓裳》第三叠第一拍也。”好事者集乐工按之,一无差。

此第三叠第一拍就是指乐曲的第三段第一句,“拍”已明确为“乐句”了。

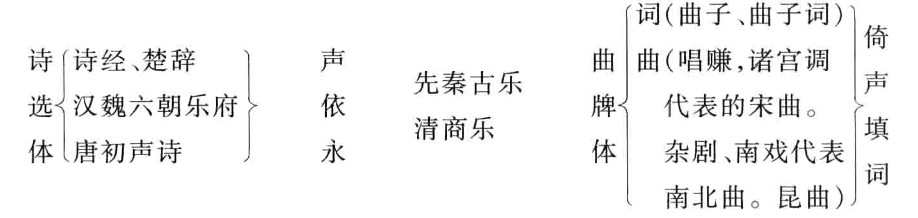
我国古代声乐,自唐宋曲子词出现以前,一直延续“歌永言,声依永”(《尚书·尧典》)的声辞相配传统。即先有所咏之辞,然后给辞配曲,“声依永”。这种声乐体裁是将诗体的歌辞配以音乐。六朝乐府基本上为“歌永言”之体。在声乐曲的体制特点上,此时乐曲之乐段在章在解,而不在句,更谈不上板(小节)。所以造成的结果是曲无定拍(句),所配歌辞自然也无固定句数。然而,自唐开宝间以来渐兴的曲子一体则大不然。因其受隋唐燕乐节奏特点支配,如前所述,隋唐燕乐的节奏特点是“以句为拍”。如果把曲子和隋唐燕乐声乐化比做寄生关系,那么作为其声乐化结果的曲子一体自然要遵其宿主的特点了。即是要遵循曲子的节奏规律——“句拍”填词并确定句数的多少,即“倚声填词”。是道地的先有乐后有辞,而且辞要受到曲子类型和体制的严格制约。王灼《碧鸡漫志》论诗与曲子体的区别就说:

或曰:古人因事作歌,抒写一时之意;意尽辄止,故歌无定句……句无定声。今音节皆有辖束,而一字一拍不敢辄增损。

很显然,一种是为诗体的歌辞配之以乐,故“歌无定句”、“句无定声”;一种是为乐曲配辞,“一字一拍不敢辄增损”。构成我国古代两大不同的声乐类型体系。对此,刘崇德新著《燕乐新说》中明确地总结了在这两大声乐类型支

配影响下形成的我国古代诗体类型:诗赞体与词曲体。前一种声乐体制下形成的诗体即是“歌诗乐府体”,因其无定句,则以字为基础,所谓“齐言”(四字、五字、七字)与杂言;唐宋以来说唱文学中的诗赞;近世戏曲之板腔(如皮黄、秦腔)。唐曲子体、后宋、元曲以及明嘉靖后出现并延续至今的昆曲;以及如闽南梨园戏、高甲戏等皆为词曲体。书中为更清晰彰显此二体系,以下图为示:

古代声乐



燕乐

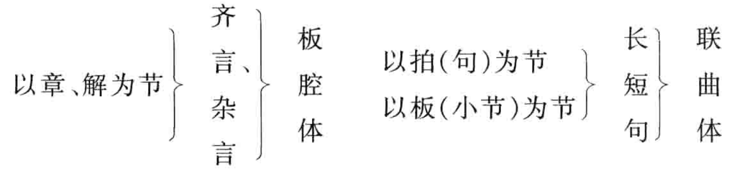
十部乐

教坊法部

燕乐之流

燕乐之变

近现代戏曲、曲艺



可见,我国古代声乐从《诗经》起,至汉魏古诗乐府,都是“诗言志,歌咏言”,总体为“诗赞体”。诗赞体以诗为主,根据诗之文字配以音乐。诗歌本身的发音都保留着。地方方言仍依其旧。文字与音乐的关系是松散的,可以分离。而唐以后在燕乐声乐体系下形成的词曲体(或称曲牌体)是典型的“音配像”。要根据其曲牌的乐调、乐节来填词。其随调而歌,并没有独立的发音,即无方言声腔,音韵由官方确定统一。

六、曲子的“驯化”与词体的最终形成

讨论曲子之乐与曲子之辞的关系。正如前文所述，词体是隋唐燕乐声乐化的结果，但并非直接产生于隋唐燕乐。也就是说，作为一种文学样式，为曲子所配的歌辞还不能被当作纯文体，即后来文学史上的“词”体。虽然，在前面分析曲子的音乐特征时已经提及曲子在节奏等方面对词体的种种潜在影响。但是，词体的出现还要经历曲子之“辞”、“乐”分离阶段。称为曲子的“驯化”阶段。所谓曲子的“驯化”，实际上包含两个方面的内容：一方面，由于社会历史的变迁，音乐自身的进一步发展，社会需要的改变，曲子文学性的增强，曲词创作的繁盛等原因。曲乐和曲词逐渐分离，曲词从音乐的母体逐渐脱离，渐渐摆脱了对曲乐的依赖。另一方面，就是文人的介入、参与与广泛的词家创作。

初唐之燕乐，其主体是以胡乐新声为代表的乐舞曲，曲型为器乐组曲，大体分为大曲、中曲(次曲)、小曲。而其乐舞亦以宫廷礼仪歌功颂德的政教内容为主。此时燕乐尚处于前娱乐性阶段。而当时已经存在的声乐曲，是文人所作的应制歌辞，都是唐初所流行的五、七言近体，或乐府体诗。这些诗既不趁乐曲之拍，也不按乐曲之调。其中大部是作为乐舞中间朗诵之辞(见日本唐乐古谱《仁智要录》所载《甘州》咏词、《轮台》咏词、《采桑老》咏词，及《三五要录》在《长命儿女》、《安公子》解题所云：“咏词未传”)，个别的可以被之管弦，引之歌喉者，也是乐工依据曲调重新配制，并非依后之“曲子”“声辞相配”、“一字一拍不敢辄增损”规律所写。所以任二北先生将此类可歌但有别于曲子的，名之曰“唐声诗”。可谓见地极深。

词体起初作为乐曲的附属，其形成于曲子“声辞相配”：一方面，“依曲拍为句”。如前所述，曲子之拍(句)趁燕乐乐曲之拍。唐开宝以来为曲子所配之词即“倚声填词”。然依曲拍为句之例，则始于中唐。刘禹锡所作曲子词《忆江南》自题云：

> 和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。

这是刘禹锡晚年在洛阳和白居易《忆江南》春词所作。白居易原作自题为：

此曲亦名《谢秋娘》，每首五句。

白、刘二人所作词今皆见，刘禹锡一首五句，白居易二首，每首五句。可见其曲拍与句融合的实例：

乐曲：○○○（拍）○○○○○（拍）○○○○○○○（拍）
乐词：春去也（句）多谢洛阳人（句）弱柳从风疑举袂（句）
乐曲：○○○○○○○（拍）○○○○○
乐词：丛兰浥露似沾巾（句）独坐亦含嚬

宋人所言曲拍，犹沿唐人之旧，亦指句。姜夔《白石道人歌曲》中《徵招》题解云：

此一曲乃昔所制，因旧曲正宫《齐天乐慢》前两拍是徵调，故足成之。

此"前二拍"即其《徵招》前二句：

潮回却过西陵浦，扁舟仅容居士。

此二句与其《齐天乐》（咏蟋蟀）首二句相较可见一致：

庾郎先自吟愁赋，凄凄更闻私语。

可见，由唐宋燕乐声乐化的曲子之拍，即燕乐乐曲之乐句，是乐曲之节，亦为歌辞之句。故而每只曲子之拍数，即曲子词，或曰歌辞之句数。如《破阵子》，又称《十拍子》，言其上下片各有五句，全曲共十句，即十拍。又王灼《碧鸡漫志》（卷四）云《兰陵王》一曲"凡三段，二十四拍"，查宋人所填此调皆为

三段，每段八句，共计二十四句。“二十四拍”，即二十四句（万树《词律》与《钦定词谱》所标拍句不确）。又其所谓《六幺》“前后十八拍，又四花拍，共二十二拍”，查宋人词中《六幺令》一调，前后片各九句，共十八句，即“十八拍”。而“四花拍”，并非增益四乐句。故张炎《词源》“拍眼”节所称慢曲“拍有前九，后十一，内有四艳拍”，亦各当“六字一拍”。此《忆江南》曲子第二拍（句）仅五谱字，第五字有敦（顿），加一字（分拍）。第三、四拍（句）各有一“掣”，减一分拍，成有一字（分拍）标两个谱字，故各成七字句。第五拍与第二拍相同。

从白居易、刘禹锡“依《忆江南》曲拍为句”的创作来说，实际是依照曲子的拍句与每拍的谱字一一填入文字。即王灼所谓“一字一拍不敢辄增损”，即是一字一句不能随意增减。这样就造成曲有定句、句有定声的长短句的基本范式。一种曲子如果曲有定句、句有定字就成为固定曲调，即张炎所说的“均”。起初之作，仅为单片只曲，如白居易、刘禹锡的《忆江南》。因为单片容量嫌小，就增加两片以扩其容，单片的《忆江南》、《南歌子》就具二片面目。至两宋间，已经如王灼《碧鸡漫志》所谓：

> 只是今曲两段，盖近世曲子无单遍者。

遍，即片，即阕。实际宋以来又有三段、四段之曲，但是两段为主（上下片）居多，曲子上下遍相接称过片，或用重头、或用换头、或用叠头，依曲填词就依据这种模式。三段曲子又有“双拽头”、“三拽头”之称。

从现存敦煌琵琶古谱看，曲子作为器乐曲，其有品弄、慢曲子、急曲子之分。而对曲子词来说，作为一种声乐曲则逐渐被规范为令、近、慢三体。其一曲四拍，被称为令曲；一曲六拍，被称为近曲；一曲八拍则被称为慢曲。令曲即弄曲，本指乐之小品。敦煌琵琶古谱中之《品弄》，即宋人词调之《品令》。大致初以“弄”指晚唐五代所形成的小型曲子或曲子词，或音转为“令”。令就文体有酒令，取令代弄或借酒令之令字。宋刘攽《中山诗话》谓：“唐人饮酒，以令为罚……白傅诗云：醉翻襕衫抛小令，今人以丝管歌讴为令者，即白傅所谓。”然曲子乃乐舞之体，虽可以藉以催酒，然曲子并非源于酒令。五代与北宋之交，曲子词八均、六均之体渐兴，人们取慢曲子命名此体。

六均短于八均，所以又有近体之称。近，迫也，急也。所以八均称慢拍，六均称近拍。引、序都属于近拍体。

曲子多数由燕乐大、小曲中翻成。摘取大曲某一段落，时谓“摘遍”。曲家也有“添声”、“减字”、“偷声”或“鬲指”、“犯调”的做法。这造成曲子的变体，所填之词就有同调异体。或词家又直接从燕乐大曲、法曲译谱填词的，如南宋姜夔《霓裳羽衣曲》中序第一叠制成《霓裳中序第一》，摘取《醉吟商》调子品部分制成《醉吟商小品》。入宋以后，词家众多，新声层出，雅乐、散乐俚曲皆可制调创声。如《角招》、《鼓笛令》等。词调由晚唐五代以来不足百种发展至约七、八百种（《钦定词谱》收 814 调，也有少量元明人作）。另外，曲子未被文人驯化之体即王灼《碧鸡漫志》、张炎《词源》称为俗曲的如缠令、缠达、诸宫调、唱赚即成为后世所别于词体的曲体。

另一方面，造成所谓“词别是一家”是曲子词在词与词乐上具有“协音”的特点。宋沈括《梦溪笔谈》卷五云：

> 古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律……古乐府皆有声有词，连属书之……唐人乃以词添入曲中……

先有乐曲，再配歌辞。而采取“一字一音”的办法将词“添入曲中”，这势必涉及到这一协音必须是字的语音要符合音符的乐音，即“趁音”使之“可歌”。如张炎《词源》“音谱”一节讲其父张枢填《惜花春早》一词，其中有句先填作“琐窗深”，后又感：

> “深”字意不协，改为“幽”字，又不协，再改为“明”字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、吼、舌、鼻，所以有轻清重浊之分……

这一问题一直是困扰词人创作的要害问题，此前女词人李清照以此论词“别是一家”。其云：

> 至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻，学际天人，作为小歌调，直如酌蠡水于大海，然皆句读不葺之诗尔。又往往不协音者何耶？盖诗文分平侧，而歌辞分五音，又分五声，又分六律，又分清浊轻重。且如近世所谓《声声慢》、《雨中花》、《喜迁莺》，既押平声韵，又押入声韵。《玉楼春》本押平声韵，又押上平声，又押入声。本押仄声韵，如押上声则协，如押入声则不可歌矣……乃知别是一家，知之者少。（魏庆之《诗人玉屑》卷二一引）

“五声”指宫、商、角、徵、羽五声音节，六律即黄钟、大吕等十二律吕。五音即前引张炎所言唇、齿、吼、舌、鼻发音吐字部位的不同声响效果。而所谓“清浊轻重”，乃声纽呼吸与音节高低急缓之配合。李清照所说，实为词体音韵学之举要，然在宋代，甚或元明清以来的庞大词人队伍中，对此确为“知之者少”。只知平仄，只能写成长短不葺之诗。而这对于当时教坊乐工来说则是习常必备的技能。陈元靓《事林广记》“音谱类”所设“正字清浊”一条，便将“教坊乐府呼吸字指，重叠异形、平侧通称，并附于此”：

> 切韵先须辨四声，五音六律并兼行。难呼语气皆名浊，易钮言词尽属清。唇上碧班邠豹剥，舌头当滴帝都丁，齐齿之时实始成，正齿止甄征志只，穿牙查摘寨争笙，引喉勾狗鸥鸦厄，随鼻高毫好赫亨，上腭罴妖娇矫轿，平牙臻栉乍诜生，纵唇休朽求鸠九，送气查拏姹宅枨，合口甘含咸合甲，口开何可我歌羹。似前总述都三六，叠韵双声次第迎。大抵宫商角徵羽，应须纽弄最为精。世间礼仪皆如此，自是人心不解明。

这样的流行于教坊乐府的音韵口诀对于我们了解词乐音韵及李清照以上词论还是颇为用的。不过我们从中也可以看出，当时并未有对字音有如曲韵之分为韵头、韵腹、韵尾吐字行腔要求，这就是由于曲子词或曰词体的声词配合的特点是一字一音。过去曾因误解王灼《碧鸡漫志》所言“一字一拍不敢辄增损”，而有宋词“一字一拍”的说法，王灼实言曲子词对乐曲“一字一句”不敢随意增损。而一字一音确在今存唯一词乐乐谱《白石道人歌曲》中十七首缀有旁谱的作品得以证明。如《霓裳中序第一》前二拍，即前二句，其

乐谱字与所填词如下：

```
人  ル  マ  、 人   マ  ル ㄣマ  ム  人  一 ㄣ 彳
                       3/3              3/3
3   2 | 7   1   3 ¦ 7   2   7   6   3   1  | 2  ¦
亭  皋  正  望  极，  乱  落  江  莲  归  未    得。
```

从谱字看，首句为不完整拍句，第二句六度拍子（六字）七个音符，末字之代表（顿）共唱二字之拍。其中“落”、“未”之谱字各有“ㄣ”，即折，此为上行后倚音。又，每句末谱字乐调上行，恰与“极”、“得”之入声字相符。

结语：

曲子作为一种歌舞声乐体式，是隋唐燕乐由器乐乐舞声乐化的结果。曲子的产生与隋唐燕乐声乐化的过程密切相关。声辞一体、声辞配合是曲子的突出特征。当曲子被称为“曲子词”时，已经从文人诗客笔下、从乐体中脱离。当其脱掉“曲子”，而直接称为“词”时，已是欧阳修、苏轼等词家巨匠出现于词坛之际，词已经成为一种抒情遣兴的文学体裁。这种脱胎于燕乐乐舞，由曲子演化成的文学体式虽然仍以曲有定句、句有定字、字有定声的固定调名（词牌）为载体，然已是“著腔子写好诗”、“句读不葺之诗”，其已用诗韵之平仄代替了曲子词之五音、五声、六律。用诗律之韵格（两句一韵）称作曲子拍律之“均”。拍句犹在，但乐拍之节奏却代之以诗句之句读、顿法，终由协乐可歌之体成为空余宫调、曲（牌）名的案头韵文。至于明清以来将宋人以均拍（句拍）为分体标准，改以字数为准则（令：每片四拍，小令：五十六字以内；近：每片六拍，中调：五十六字至九十字；慢：每片八拍，长调：九十字以外），已是脱胎换骨。

至此，体以字分，更拍句之不晓，词与乐已经愈去愈远矣。

（稿件来源：首都师范大学音乐与文学关系研讨会论文）

（作者单位：河北大学古籍所）

论词话对女性词的保存和传播作用

□白　贵　李世前

纵观中国古代词史、词作，女性词作为一枝奇葩占有一定的地位。“男尊女卑”、“女子无才便是德”等观念作为男权社会主流思想的集中反映，桎梏了整个古代社会女性文学的发展——就女性词而言，其创作群体、流播范围、品评与保存，都受到了很多限制。可以说，女词人和女性词本身及其保存和传播具有一定的特殊性。今天来看，女性词的保存和传播途径，除了总集、别集、选集的收录之外，除了传唱和口头流传之外，还应有被人们长期忽略的词话。本文将主要讨论词话在女性词的保存和传播过程中所起的作用。

一、词话对女性词所起的保存作用

中国古代社会，由于女性的身份地位比较特殊，女词人和词作与男性比较相差悬殊，再加上出版的限制，导致清代以前除了极少数著名的女词人有别集流传外，绝大多没有词集传世。她们的作品在开始时大多只靠口头传述或文人的传抄在小范围内形成影响，而后通过词话整理，她们的词作才得以更多的保存和更广的传播。笔者考察了清代沈雄的《古今词话》和王弈清的《历代词话》两部词话选辑，据统计:《古今词话》保存女词人的完整词篇33首，词句38句，作者47位;《历代词话》保存女词人的完整词篇36首，词句18句，作者45位。存词数量不容小视，而这里仅仅举出了众多词话中的两部，已足见词话保存女性词情况之一斑。

首先，有很大一部分女性词的最早记录和保存确实始于词话。如宋代吴曾的《能改斋词话》记载:“姑苏官妓姓苏名琼，行第九。蔡元长道过苏州，太守召饮。元长闻琼之能词，命即席为之，乞韵，以九字。词云:‘韩愈文章

盖世，谢安情性风流。良辰美景在西楼。敢劝一卮芳酒。记得南宫高选，弟兄争占鳌头。金炉玉殿瑞烟浮。高占甲科第九。'盖元长奏名第九也。"[1](p476－477)再如《能改斋词话》记载："宣和间，有题于陕府驿壁者云：'幼卿少与表兄同砚席，雅有文字之好。未笄，兄欲缔姻，父母以兄未禄，难其请，遂适武弁。明年兄登甲科，职教洮房，而良人统兵陕右，相与邂逅于此。兄鞭马略不相顾，岂前憾未平耶。因作《浪淘沙》以寄情云：目送楚云空。前事无踪。漫留遗恨锁眉峰。自是荷花开较晚，孤负东风。客馆叹飘蓬。聚散匆匆。扬鞭那忍聚花。望断斜阳人不见，满袖啼红。'"[2](p478－479)这两首词在词话中多有记载，可算是女性词中的两首名篇，而据笔者考察，最早记录这两首词的正是《能改斋词话》。从现有资料来看，苏琼和幼卿均无词集传世，而现存的宋人编选的词集《乐府雅词》、《草堂诗馀》、《唐宋诸贤绝妙词选》、《中兴以来绝妙词选》、《花庵词选》、《阳春白雪》、《绝妙好词笺》均未记载这两首词，而且现存早于吴曾《能改斋词话》的词话，《古今词话》(宋代杨湜)、《复雅歌词》、《碧鸡漫志》中，也均未见到这两首词。由此可以确定现有资料中最早记录和保存这两首词的正是《能改斋词话》。同时从这两首词的写作时间看，苏琼所作词和蔡元长(即北宋末年权相蔡京)有关，幼卿所作亦明确记载为宣和(1119～1125)年间，因此这两首词从时间上看均作于北宋末期的几年间。而吴曾的《能改斋词话》，据《四库全书总目提要》称"曾，字虎臣，崇仁人。秦桧当国时曾上所业得官绍兴"[3](p1018)，可以确定正是撰写于北宋末年至南宋初年一段时期。由此我们甚至可以推断，《能改斋词话》就是这两首女性词的最早书面记录者。词话中这样的例子还很多，限于篇幅，兹不列举。

其次，女性词由于多是单篇散章，所以多为文人传抄或为前人的杂记、笔记收录。但传抄稿件是不易保存的，而杂记、笔记又容易亡佚失传，这种情况下，这些词作似乎通过大部头的词话著作更容易保存下来。这些词话或者记录文人传抄，如清代郭鹿吝的《灵芬馆词话》就直言："宜秋女士词已附诗后，后铁门又得其残稿未刻者，今补录於此。"[4](p1527)补录了《常相思》(夜寒生)、《风光好》(掩花关)、《菩萨蛮》(愁中得句浑难续)三首，使原本可能散佚的词作得以保存。而大多数词话则是靠整理前人的杂记、笔记来记

录保存女性词，如南宋周密《齐东野语》卷十一之“蜀娼词”记载有：“又传一蜀妓，述送行词云：‘欲寄意、浑无所有。折尽市桥官柳。看君著上征衫，又相将、放船楚江口。后会不知何日，又是男儿，休要镇长相守。苟富贵、毋相忘。若相忘，有如此酒。’亦可喜也。”[5](p209)后来清代叶申芗的《本事词》稍事整理后收录了该词，云：“又传一蜀妓，席上作送行词云……此乃妓自度曲，今即名市桥柳云。”[6](p99)另外，在《齐东野语》“蜀娼词”一条中记载的还有另一蜀妓和陆游朋友的词和故事，而《本事词》在此也一起收录了这两首词和故事，且表述基本相同，由此可以断定，《本事词》关于这首词的记载是从《齐东野语》而来的。而在《齐东野语》后虽然还有《雪山集》和《花草粹编》收录该词，但都仅有原词而没有创作缘起等必要的交代。正是《本事词》把该词和与之相关的记录从芜杂的笔记中扒梳出来，才使这首既本色活泼而又饱含感情的词作得见天日，才使这位文学修养和音乐修养深厚，能够“自度曲”且创作出声情并茂词篇的女词人得到后人的广泛认可和欣赏。比如后来的《听秋声馆词话》等词话和《历代诗余》、《词律》等词集都收录了该词和有关故事。这种通过整理笔记来存词的情况，在词话中还有很多，如清代丁绍仪的《听秋声馆词话》也直言“宋闺媛词散见记闻杂录中者，词综亦多未录。……各词虽不若词综所选纯粹，且多出自稗说，未足尽信。然补遗一集，每因词存人，胡竟遗之，为录于此。”[7](p2667-2670)据笔者统计在这一卷中共记录20位宋代女词人的22篇词作。另外该词话还补录2位元代女词人的2篇作品，5位明代女词人的5篇作品。又如清代吴衡照《莲子居词话》“任玉卮词”一条也明确指出“词载史承豫笔记”。[8](p2487)由此可见，词话通过搜集文人传抄和前人笔记中散见的女性词，整理保留了大量的女性词。

二、词话促进了女性词的传播

词话不仅保留了大量女性词而且还对女性词的传播起了很大作用。词话或通过名家品评、或通过故事趣闻、或通过谐谑幽默、或通过集中对比收录，使广大读者更多地了解了女性词，促进了女性词的传播。

词话作者或自己，或引用其他名家、名人对女词人的品评，给女词人以应有的评价，这种品评便促进了女性词的传播。如《能改斋词话》有一篇关于歌妓改词的记载，“琴操者，钱塘营妓也，慧而知书。尝侍宴湖上，郡倅有

误歌少游山抹微云词，作画角声断斜阳者。琴操云：'谯门非斜阳也。'倅戏谓曰：'汝能改作阳韵否。'琴操略不思索，即歌曰：'山抹微云，天粘衰草，画角声断斜阳。暂停征辔，聊共引离觞。多少蓬莱旧事，空回首、烟霭茫茫。孤村里，寒鸦万点，流水绕红墙。魂伤。当此际，轻分罗带，暗解香囊。漫赢得青楼，薄倖名狂。此去何时见也，襟袖上、空有馀香。伤心处，高城望断，灯火已昏黄。'东坡闻而赏之，操后竟削发为尼云。"[9](p483)在此歌妓琴操并没有创作新词，仅仅是对秦观的词进行了改编再创作，但因为她改动的恰当、贴切，竟能够和原词相媲美，而且恰恰又得到了大文豪苏轼的赞赏，于是琴操和她的这首词就得到了广泛传播，在以后的很多词话中都有记载。再如，《本事词》记载了这样一则故事："徽庙时，上元张灯，许士女纵观。一女子窃匿所饮金杯，卫士见之，押至御前。女子口占《鹧鸪天》云：'月满蓬壶灿烂灯。与郎携手至端门。贪看鹤阵笙箫举，不觉鸳鸯失却群。天渐晓，感皇恩。传宣赐酒饮杯巡。归家只恐公姑责，窃取金杯作照凭。'道君大悦，遂以金杯赐之，令卫士送归。"[10](p69-70)该女子因为词填得好，不仅免得偷盗之罪，还受到了道君皇帝的称赏，得到了"赐杯送归"的礼遇。因为称赏者是皇帝，身份特殊，这则词坛趣话被人们广泛传播，该女子和她的词作也得以流传后世。再如《灵芬馆词话》评论顾贞观姊词云："语带风云，气含骚雅，殊不似巾帼中人作者，亦奇女子也。"[11](p1537)而《古今词话》也引用《唐宋诸贤绝妙词选》和《中兴以来绝妙词选》的编者黄昇的话说："李易安、魏夫人使在衣冠之列，当与秦七、黄九争雄，不徒擅名于闺阁也。"[12](p767)他们都给以女词人很高评价，认为她们丝毫不亚于同时代的男性作家。同时，有些词话作者还指出了评价女性词人、词作和男性作家、作品的标准应该有所不同，如清代况周颐在《玉栖述雅》中说："盖论闺秀词，与论宋元人词不同，与论明以后词亦有间。即如此等巧对入闺秀词，但当赏其慧，勿容责其纤。"[13](p4606)指出女性作家的词作有她们自身的特点，不能一概而论，只有这样，才能给她们以正确的评价，从而有利于女性词更广地传播。这些品评者或为诗人、学者，或者贵为皇帝，因其身份、地位特殊而对当时和后代文坛以及读者有着巨大的影响，他们有力地推动了女性词的传播。大众传播学理论认为：在社会的基本群体中，一个具有一定地位、知识、人格，且具有影响力、号召力的

人物，在诸如选举、医疗、购物行为、时尚、电影、公共事物诸方面所提出的意见往往比普通人更具有影响力和说服力，这种人即被称为"意见领袖"。根据传播学中的"瀑布传播"原理，这些对女性词的品评者因为其诗人、学者或者皇帝的身份在鉴赏力方面有着较高的可信度和权威性而成为诗词评论方面的"意见领袖"，在诗词传播中处于"信源"的上层位置，因而他们的评论就更容易影响大众的观点和喜好，形成一种强势传播。

词话中还记载了许多关于词人、词作的轶闻趣事，这更激发了阅读者的兴致，使许多女词人和她们的词作不胫而走，逐渐为人们所熟知而流传千古。如《本事词》记载有唐婉和她的《钗头凤》的故事，"陆放翁娶唐氏闳之女，与其母夫人为姑侄，伉俪甚笃，而弗获于姑。既出，而未忍绝，为置别馆，时往焉。其姑知而掩之，虽先时挈去，然终不相安。自是恩谊遂绝。唐后改适宗子士程，尝以春日出游，与陆相遇于禹迹寺南之沈园。唐语赵为致酒殽焉。陆怅然，感赋《钗头凤》云：'红酥手。黄藤酒。满城春色宫墙柳。东风恶。欢情薄。一怀愁绪，几年离索。错、错、错。春如旧。人空瘦。泪痕红浥鲛绡透。桃花落。闲池阁。山盟虽在，锦书难托。莫、莫、莫。'唐亦善词翰，见而和之云：'世情薄。人情恶。雨送黄昏花易落。晓风乾。泪痕残。欲笺心事，独语斜阑。难、难、难。人成各。今非昨。病魂常似秋千索。角声寒。夜阑珊。怕人寻问，咽泪装欢。瞒、瞒、瞒。'唐寻亦以恨卒。"[14](p78-79)一方面，正因为《本事词》记载的陆游和唐婉的爱情故事如此凄美哀婉，能够深深打动和感染读者，唐婉和她的词作才和这个故事一起广播于后人之口。另一方面，也正因有了这个故事，人们才能更好地理解这首词中蕴含的凄楚深情，才能真正读懂这首词，从而使唐婉和她的《钗头凤》被人们广泛接受、熟知。像这样和词结合在一起流传的故事还有很多，比如在清代李调元的《雨村词话》等多个词话都有记载的戴复古妻词及有关故事，"陶宗仪云：石屏未遇时，流寓江右，武宁有富家翁爱其才，以女妻之。居三年，忽作归计，妻问故，告以曾娶。妻白之父，怒。妻宛释，尽以奁具赠夫，仍饯以词云：'惜多才，怜薄命，无计可留汝。弃碎花笺，忍写断肠句。道旁杨柳依依，千丝万缕。抵不住、一分愁绪。捉月盟言，不是梦中语。后回君若重来，不相忘处。把杯酒、浇奴坟土。'夫既别，遂赴水死。女既贤烈，而石屏

何薄倖乃尔也。升庵讥之良是，而毛晋辈又欲为之回护，殆将使有文人皆可无行也，不亦怪乎。”[15](p1405－1406)读完故事，我们才能真正理解这首绝命词中的真挚情感和断肠心碎的深哀剧痛，并且受到感染，从而记住故事和词作。这类故事的特点是故事与词融为一体，成为正确解读词的关键，只有了解词的本事，才能真正把握词人的脉搏，真正领会词作的精神主旨。

另外，词话中还有一类生动、离奇的故事，它们不像前面所说轶闻趣事那样和词的结合那么紧密，和词所表达的感情密切相关，却因为神秘、离奇而极大调动了读者的好奇心和阅读兴趣，从而促进该词的传播。如宋代阮阅的《诗话总龟》中记载的吴城小龙女词的故事，“鲁直尝登荆州亭，见柱间有题词云：‘帘卷曲兰独倚。山展暮云无际。泪眼不曾晴，家在吴头楚尾。数点雪花乱委。扑鹿沙鸥惊起。诗句欲成时，没入苍烟丛里。’鲁直凄然曰：‘似为余发也。’笔势似女子，有‘泪眼不曾晴’句，疑为鬼语。是夕梦一女子曰：‘我家豫章吴城山，附客舟至此，坠水死，登江亭有感赋此，不意君能识之。’鲁直惊悟曰：‘此必吴城小龙女也。’”[16](p488－489)该词本来只是一篇不知作者的女性词，但因作者借用黄庭坚来加以演绎，使该词充满了离奇的神秘色彩，从而使该词广泛传播开来，后来的《诗人玉屑》、《本事词》等词话，以及《花庵词选》、《历代诗余》、《词综》、《词律》等词集都收录了这首词。另外还有苏小小词等故事，都是如此，它们都充满一种神秘色彩，借用故事的神秘性引起读者的好奇心从而促进了词的传播。

除了一些生动、离奇的故事外，词话中还收录了不少关于女词人及其词作的幽默、谐趣之事，这些也极大促进了女性词的传播。如《本事词》中记载的关于范仲允夫妻及其词的一则谐谈，“范仲允为相州录事，久不归。其妻寄以伊州令云：‘西风临夜穿帘幕。闺院添萧索。才是梧桐零落时，又迤逦、秋光过却。人情音信难托。鱼雁成耽阁。教侬独自守空房，泪珠与、灯花共落。’其妻来书，伊字误作尹字，范答词，嘲以‘料想伊家不要人’。妻复答以‘共伊间别几多时，身边少个人儿睡。’此亦闺秀中之慧而辩者也。”[17](p67)夫妻二人互相谐谑，风趣幽默而又情意绵绵，读了让人忍俊不禁从而对其人、其事、其词留下深刻印象。再如，《古今词话》也记载有一则夫妻谐谈，“《尧山堂外纪》曰：管夫人道昇，常和外赵子昂词。一日赵欲纳姬，以一曲调管夫

人云:'我为学士,你做夫人。岂不闻,陶学士有桃叶桃根。苏学士有朝云暮云。我便多娶几个吴姬越女何过分。你年纪也过四旬,只管占住玉堂春。'管亦以一曲答赵学士云:'你侬我侬,忒煞情多。情多处热似火。把一块泥,捏一个你,塑一个我。将咱两个。一齐打破。用水调和。再捏一个你,再塑一个我。我泥中有你,你泥中有我。与你生同一个衾,死同一个椁。'调笑甚工。"[18](p797)在此,管夫人以她的诙谐小词,巧妙地回绝了丈夫纳妾的要求,既婉转又得体,同时由于词本身的风趣幽默也使人们记住了这两首小词。其他如黄庭坚与歌妓盼盼用词来互相嘲谑等等还有很多,它们都使女性词在人们的解颐闲谈中得以广泛传播。在现代传播学中"诉诸幽默(appeal humor)是一种很受欢迎的技巧。"[19](p198)马基沃兹的"学习理论"也认为幽默可以提供强化作用,从而可以导致受者态度的更大改变。在传播中人们更乐于传播这种使传者、受者都能得到愉悦的幽默信息。而词话正是利用了幽默在传播中的这个特点,巧妙的运用了这些谑词趣事进而促进了女性词的传播。

词话还通过收集女词人各自较出色的词篇来把它们集中在一起而加以传播。如清代的《灵芬馆词话》言"闺秀词句可喜者尤多,爰摘录以广其传。"[20](p1513)仅此一部词话就收录了12位女词人的完整词29篇,佳句20句。这些词话还往往选择自认为是女词人的代表性作品来加以品评、鉴赏,并把她们放在一起进行比较,说明其特色或评价其优劣、地位。如清代陈庭焯的《白雨斋词话》卷五收集徐灿、李佩金、吴藻、贺双卿、赵我佩、宋无名氏词篇22首,以及一些艺术性较高的词句,从而比较她们各自的艺术特色和优劣,如评价徐灿的《踏莎行》:"湘苹《踏莎行》云:'碧云犹叠旧河山,月痕休到深深处。'既超逸,又和雅,笔意在五代北宋之间。闺秀工为词者,前则李易安,后则徐湘苹。"[21](p3895)评价直追李清照。而评价吴藻的《浪淘沙》:"吴苹香《浪淘沙》云:'莲漏正迢迢。凉馆灯挑。画屏秋冷一枝箫。真个曲终人不见,月转花梢。何处暮砧敲。黯黯魂销。断肠诗句可怜宵。欲向枕痕寻旧梦,梦也无聊。'此亦郭频伽、杨荔裳流亚。韵味浅薄,语句轻圆。所谓隔壁听之,铿锵鼓舞者也。"[22](p3898)明显逊于前者。品评、比较后认为:"国朝闺秀工词者,自以徐湘苹为第一。李纫兰、吴苹香等相去甚远。"[23](p3895)在

现代传播学中，传播方法的通则之一就是“重复率”，也就是反复传播、加强刺激，“传播者要使受传者接受内容（信息）、采取行动，需要反复传播某一特定信息，增强‘刺激’（即加深印象）。”[24](p89)而词话作者正是通过把大量女性词收集起来并集中在一起加以品评，从而使读者对该类女性词或者对某一特定女词人的词的接受形成一定的重复率，进而起到良好的传播效果。

三、词话保存和传播女性词之原因探析

那么，和其他传播途径相比，为什么词话会在女性词的保存和传播中起到如此重要的作用呢？笔者认为，这和女性词以及词话的特殊性有关。除了女性的社会地位和当时的出版条件的限制，大多数女性词的保存和传播靠的是口头流传或文人的记述，而词话的一个重要功能就是像杂记一样搜集保留这些轶事、轶词并对它们进行整理、评价，因而它正与女性词的这一传播特点相吻合，从而使这些女性词得到更好的保存和传播。比如在宋代女词人中，歌妓是一个特殊的群体，她们由于职业的关系，往往能够审音视律、度曲填词，其中才华出众者写下了不少优秀的词篇，但是由于社会地位等原因，这些词作在当时人编的词集中很少被收录，因而大部分都散佚无存。比如柳永在其赠给某歌妓的词《惜春郎》中提到的“属和新词多俊格，敢共我勍敌。”[25](p43)这位歌妓写下了相当数量的属和柳永的词作，其水平甚至能够和柳永匹敌，那显然说明该歌妓创作水平不一般，可惜的是这些词作一首也没留传下来。然而有一部分歌妓很幸运，她们的词靠宋人的词话或者后人整理的宋人的杂记、笔记等得以保存和留传下来。如前面我们提到的宋代吴曾的《能改斋词话》中记载的姑苏官妓苏琼之词，还有像严蕊、惠英、陈凤仪、尹温仪以及一些无名歌妓等的词作就多数是靠词话留传下来的。据笔者调查仅《本事词》中就收录歌妓词13首之多。不仅歌妓词如此，其他女性词也一样，词话中还保留了大量像才女词、王妃词、妻子词、妾侍词、女冠词甚至外国王妃词等各种类型的女性词。这些极大丰富了女性词的类型，使女性词在李清照等大家之外又增添了新景而变得丰富多彩。

另外词话能够在女性词的保存和传播过程中起到如此重大的作用还和古代刊刻、印刷的状况有关。虽然活字印刷术在宋代就已发明，但由于材料、工艺技术以及其他一些因素，它很长时间内一直没能取代雕版印刷成为

中国古代印刷的主流。众所周知，雕版印刷的成本很高，刊刻一部书耗资甚巨，这就给词集的流传带来了很大困难，很多大诗人、大词人的词集雕版、刊印都很困难，更何况社会地位不高的女词人（她们中许多人就是歌妓之类的社会下层人物），再加上女词人作品数量不多，这就更给她们的作品的编集刊印带来了难度。词别集的出版在女性词这里几乎变成了空白，相比之下，词话和后人整理的前人杂记、笔记便成为了保存和传播女性词的重要媒介。如《灵芬馆词话》云："陈迦陵妇人集，未见刊本，传者甚少。孙君华海抄一册见饷，国初以来宫闺皆在其中。闺秀词句可喜者尤多，爰摘录以广其传。"[26](p1513)词话作者在此直言他因为该女性词集未有刊本而有意收集其词句加以传播。其他词话虽然作者未曾明言，但同《灵芬馆词话》一样也在女性词的保存和传播过程中发挥了巨大作用。

同时，词话能够在女性词的保存和传播过程中发挥如此大的作用还和女性词本身的特色有关。女性词因其作者的女性身份在古代社会中本身具有一定的特殊性，再加上女词人多为才女、歌妓、女冠、王妃等，而且她们的词作还往往和一些生动、离奇或谐趣的故事有关，而这些正与词话作者喜欢搜集有趣的、传奇性的材料以供人们闲谈的倾向相契合。于是这就成为词话作者搜集、辑录有关女性词及其本事、逸闻的的动力。从而客观上促进了女性词的保存和传播。

总之，词话以其存词和传词方面的独特功用对女性词的保存和传播发挥了重要作用，在一定程度上帮助女性词在中国词史上得以绵延、盛开、绽放。

注释：

[1][2][9]吴曾：《能改斋漫录》，上海：上海古籍出版社 1977 年版。

[3]永瑢等：《四库全书总目提要》，北京：中华书局 1965 年版。

[4][7][8][11][12][13][15][18][20][21][22][23][26]唐圭章编：《词话丛编》，北京：中华书局 1986 年版。

[5]周密撰，朱菊如等校注：《齐东野语校注》，上海：华东师范大学出版社 1987 年版。

[6][10][14][17]叶申芗：《本事词》，上海：古典文学出版社 1957 年版。

[16]阮阅：《诗话总龟》，北京：人民文学出版社 1987 年版。

[19]沃纳·赛佛林等著，郭镇之译：《传播理论：起源、方法与应用》，北京：华夏出版社2000年版。
[24]张隆栋主编：《大众传播学总论》，北京：中国人民大学出版社1993年版。
[25]柳永著，姚学贤等纂：《柳永词详注及集评》，郑州：中州古籍出版社1991年版。

（稿件来源：《河北学刊》2006年第1期）

（作者单位：河北大学新闻学院，河北大学人文学院）

《魏氏乐谱》之词乐谱探微

□王　刚　王　莹

《魏氏乐谱》为明朝宫廷乐师魏之琰(字双侯,号尔潜)于明末带到日本的宫廷宴乐与宗庙祭祀乐曲及诗乐(《诗经》乐谱)。此谱为手抄六册,1至4册为诗词俗乐曲,共180首,其中有七首有词无谱。5至6册属雅乐(大成殿雅乐与太常乐曲)者共62曲,其中有4首重见。总计有谱之乐为231首[1](p310)。本文将从旋律发展、节奏节拍、体裁与配器三方面来阐释《魏氏乐谱》中之词乐谱的一些特点。

一、旋律发展方面

《魏氏乐谱》在旋律的写作上存在动机化处理。动机由一定的节奏和音程构成,在音乐发展中起到"种子"或"胚芽"的作用,它构成主题,作用全曲。《魏氏乐谱》中所收录的《蝶恋花》、《喜迁莺》、《玉蝴蝶》、《洞仙歌》[2](p39、40、44、53),这四首作品在调式上都采用了羽调式,它们的调式音阶排列为D宫系统B羽五声调式,其核心音调在旋律上突出了羽音、宫音、徵音,构成了小调性色彩。这种核心音调的应用因曲体的不同在各种词乐谱中或是加花变奏,或是开门见山、贯穿全曲,或是首尾呼应、结尾点题。例1,《蝶恋花》(1~8小节)



《蝶恋花》(25～30 小节)



《喜迁莺》(40～48 小节)



《玉蝴蝶》(1～10 小节)





二、节奏、节拍方面

所谓节奏，它包括乐曲结构和节拍两方面的内容，乐曲结构可以理解为整个音乐作品中段落的比例和平衡关系，而节拍呢，简单讲，就是有强有弱的相同的时间片段按照一定的次序循环重复[3](p48)。

人类运用节拍的历史最早可追溯至上古先秦时期，一轻一重或一重一

轻的等拍律动,是人类与生俱来的自然本能,这种节拍即所谓的拊搏之拍,拊搏拍一轻一重或一重一轻的特点符合了阴阳太极相生相克、相辅相成的自然规律。拊搏拍基本律动组成的拍律,在先秦时期以一章为一节,即所谓的章节;发展到唐宋乐时期以一句为一节,即所谓的句拍;发展到南北曲时期以小节为节奏单位,即所谓的板眼。(板为节拍,今称小节。眼,是小节中的拍数。)从节奏的发展过程及其在不同曲体中的具体表现,我们不难看出节奏节拍的概念由宏观到微观,从简至繁的变化,这一发现对于我们揭示历史上词曲等艺术形式的形成及其流变有着深远而深刻的意义。

《魏氏乐谱》所用节拍为拊搏拍,其乐谱的形式以竖格标其字拍,一格当"一字"(今称一拍)或八格(即八字)一拍(句),或六格(六字)、四格(四字)一拍句,拍句处标以檀板、太鼓符号,记以"拊搏之节"[1](p310)。《魏氏乐谱》谱式清晰、格律性强、节奏鲜明、拍感明确,读谱时既要考虑到工尺谱中字拍、句拍的关系,又要结合歌词进行音韵上的处理与断句,使其节拍上的句逗停顿与歌词上的句逗停顿相吻合。

纵观《魏氏乐谱》中 17 首词乐谱[2](p39-68)其节奏的基础结构为四格(四字)一拍句,即乐谱中的四分音符为一字,一拍句四个四分音符。这种节奏上的鲜明特点在诸多作品中均有体现。例 2,

《万年欢》(1～6 小节)



除了这种具有典型意义的四格一拍句的节奏安排,在《魏氏乐谱》中,我们还能够见到六格(六字)一拍句和八格(八字)一拍句的节奏设置,这种节奏设置与其基础结构四格一拍句同时并存于一首作品中。六格一拍句、八格一拍句的出现,打乱了作品中原有的固定拍感,使其在稳定的节奏安排中加入了变数,注入了鲜活的因素,有效地推动了旋律发展,产生了跌宕起伏、抑扬顿挫的变化之美。六格一拍句、八格一拍句的节奏设置烘托了乐曲气

氛，同歌词的音韵、内容相吻合，通常表现某种深沉、冗长的情感。例 3，
《喜迁莺》(9～18 小节)



《魏氏乐谱》中的词乐谱作品还大量运用了腰板节奏，即今天的跨小节连线节奏。这种节奏的使用使旋律气息变长，重拍游移，节奏韵律充满变化，增加了乐曲的表现力、号召力。

三、体裁与配器方面

《魏氏乐谱》中的词乐谱，其体裁大致可分为诗赞体和曲牌体。

诗赞体是指以精练而形象化的富于韵味的音乐语言，抒情、写景、叙事、状物，且具有一定的音乐性、吟咏性的曲体。诗赞体经常用于以声乐为主的作品中，这类作品的旋律带有声腔化、戏剧化的特点，一般气势磅礴，旋律上有大跳，节奏多变、对比鲜明，常以声乐表现为中心，配器上选用擅长抒情的旋律性乐器二胡、笛子，以烘托声乐表现为目的，器乐演奏常处于"跟腔"的辅助地位，通常乐曲速度较为缓慢，配器旋律上会运用一些声乐所特有的滑音，后附点节奏的运用使其节奏舒缓、重音后置，更便于吟咏，在声乐演唱上有明显的滑音装饰痕迹[2](p54)。例 4，
《洞仙歌》(28～35 小节)



曲牌体，顾名思义是由一个曲牌或多个曲牌联缀而成的一种曲体。曲牌体常用于以器乐为主的作品中。这类作品的产生通常先有器乐曲牌，后再填词加入声乐演唱。因此，在此类作品中声乐演唱与器乐演奏常处于并重的位置。曲牌体作品一般结构方整、节奏紧凑，旋律上有典型的器乐加花变奏装饰，配器上选用以擅长表现欢快跳跃的琵琶为主奏乐器，辅以二胡、竹笛。乐曲情绪高涨、激昂向上、欢乐活泼。例 5，

《玉蝴蝶》(1～10 小节)

(器乐加花)

以上为《魏氏乐谱》之词乐谱的几点思考，因时间仓促，学术尚浅，犹有疑惑，以俟再考，谨恭指正。

注释：

[1]刘崇德：《燕乐新说》，合肥，黄山书社 2003 年版。

[2]刘崇德译著：《唐宋词古乐谱百首》(附 CD)，保定，河北大学出版社 2001 年版。

[3]李重光编著：《基本乐理》，北京，高等教育出版社 1992 年版。

（作者单位：河北大学艺术学院）

《全清词》(顺康卷)新词调考述

□田玉琪

在翻检《全清词》(顺康卷)(程千帆主编,中华书局2002年版,下同)的过程中,发现清初词人在词调使用方面既集前代词调之大成,又多有创用新调的情况。他们是带着很高热情使用词调的。词调集大成方面主要表现在:既有大量的唐五代单片词调,也用更多两宋、金、元双调和三叠、四叠词调;既充分使用前人流行词调,也努力发掘前人使用不充分或很少使用的词调。而在创调方面,笔者据《全清词》初步统计,清初词人新用一百七十余调。这主要有两种情况。一是新翻(犯)曲,往往由两个或三个词调拆组而成。二是自度曲。这些创调可谓清代词坛的"新声"。本文试对《全清词》(顺康卷)所用全部新词调作一集中考述。为方便起见,以词人领衔,词调随后。依次如下:

王翃五调:《怨东风》,词云:"旧怨章台曲。今日东风。明日西风。"[1](p79)《数落花》,词云:"春去落花难数。"[1](p81)《风中叶》,词云:"年年黄叶。西风道上,薄暮吹他急。"[1](p89)《提壶鸟》,词云:"寻亭问水,催花含笑,命鸟提壶。"[1](p98)《惜香心》,序云"谱李义山燕台诗",词云:"惜香心暗死,寒冲月浪。"[1](p115)

徐梗三调:《玉露寒秋》[1](p121);《挂松枝》,序云"和涂长简"[1](p121)(按:由序知此调非为作者所创);《擘瑶钗》[1](p122)。

王庭一调:《伤伤子》,题云"落花",词云:"纵弃掷、也伤他萧索。"[1](p330)

张戬一调:《四时花》[1](p356)。

陈世祥一调:《春去也》[1](p600)(按:此调与《康熙词谱》所载冯延巳体不同)。

宋婉一调:《旧雨来》,序云:"自度曲,客金陵雨中作。"[1](p888)

柴绍炳一调:《谢燕关》,词云:"野客谢燕关。"[1](p1165)

吴绮一调:《江南树》,序云:"……傍有景公忠烈祠,因取《离骚》'采芙蓉于木末'之句以名亭,亭在万树之杪,因赋《江南树》一阕"[1](p1689)。(按:此调与王安石《伤春怨》调近但不同。)

张戬一调:《梅仙》,题为"江梅",词云:"姑射冰姿皎若仙。"[1](p1773)

徐旭旦五调:《寄我相思》;《望回心》,序云:"……然业案既成,况痴魂未断,爰翻旧谱,更命新名,四章虽就,五内皆摧。人尽云,此断为有样葫芦。我岂曰,毕竟是空中楼阁。"[1](p1790)(按:"旧谱"即《寄我相思》,《寄我相思》用平韵,《望回心》用仄韵。)《玉堂仙》[1](p1804);《楚王妃》[1](p1836);《梅花三弄》,词序云:"新谱犯曲,搊筝,上三句《梅花引》,中二句《一剪梅》,下二句《望梅花》[1](p1838)。"(按:丁澎也有此调,调名、序、词完全相同。今暂列于徐氏。又:《全清词》尚有徐旭旦《金衣公子》和《黄莺儿》两调[1](p1793),两调实为同调,乃曲窜入,另一调《玉环清江引》[1](p1835)亦为曲调。)

吴骐一调:《留穷词》,序云:"庄天申作送穷词,日千反之。"[1](p1979)(按:韩愈有《送穷文》,段成式有《留穷辞》。)

潘云赤一调:《东湖月》。(按:潘云赤词未见,沈谦《东湖月》序:"己酉生日,潘生云赤以自度曲寿余,览次有感,依韵和之。"[1](p2017))

沈谦三十三调:"新翻曲"二十六调:《叶落秋窗》,序云:"即《长相思》用仄韵。"[1](p1983)《美人鬟》,序云:"上二句《虞美人》,下二句《菩萨蛮》,后段同。"[1](p1986)《万峰攒翠》,序云:"……《画堂春》用仄韵。"[1](p1987)《忆分飞》,序云:"上二句《忆秦娥》,下二句《惜分飞》,后段同。"[1](p1988)《遍地雨中花》,序云:"上二句《遍地花》,下三句《雨中花》,后段同。"[1](p1990)《金门贺圣朝》,序云:"上三句《谒金门》,下二句《贺圣朝》,后段同。"[1](p1998)《月笼沙》,序云:"上三句《西江月》,下二句《浪淘沙》,后段同。唐杜牧诗'烟笼寒水月笼沙'。"[1](p1998)《浪打江城》,序云:"上二句《浪淘沙》,下四句《江城子》。唐诗:'浪打孤城寂寞回。'"[1](p2001)《月中柳》,序云:"上三句《月中行》,下三句《柳梢青》,后段同。"[1](p2001)《岁寒三友》,序云:"上二句《风入松》,中三句《四园竹》,下二句《梅花引》;后段上二句《风入松》,中二句《四园竹》,下二句《梅花引》。"[1](p2001)《蝶恋小桃红》,序云:"上四句《蝶恋花》,下二句《小桃红》,后段同。"[1](p2005)《锦帐留春》,序云:"上四句《锦帐春》,下三句《留春令》,后段

同。”[1](p2006)《牡丹枝上祝英台》，序云：“前段上四句《碧牡丹》，下三句《祝英台近》；后段上五句《碧牡丹》，下三句《祝英台近》。”[1](p2007)《玉楼人醉杏花天》，序云：“上二句《玉楼春》，中三句《醉花阴》，下二句《杏花天》，后段同唐李白句。”[1](p2008)《玉女剔银灯》，序云：“上四句《传言玉女》，下五句《剔银灯》，后段同。”[1](p2009)）《空亭日暮》，序云：“《意难忘》用仄韵。”[1](p2009)《双燕笑孤鸾》，序云：“上五句《双双燕》，下（四）句《孤鸾》，后段同。”[1](p2012)（按：此词依律脱四字。）《离鸾》，序云：“……上五句《离亭燕》，下三句《孤鸾》，后段同。”[1](p2012)《万年枝》，序云：“上七句《万年欢》，下三句《桂枝香》，后段同。唐李嘉诗‘羡郡谈笑万年枝’，晋和凝词‘飞上万年枝’，即冬青。”[1](p2014)《水晶帘外月华清》，序云：“上七句《水晶帘》，下三句《月华清》，后段同。”[1](p2014)《山溪满路花》，序云：“上六句《蓦山溪》，下四句《满路花》，后段同。”[1](p2016)《比目鱼》，序云：“上四句《鱼游春水》，下六句《摸鱼儿》，后段同。”[1](p2020)（按：沈谦此调又名《春水寄双鱼》。）《九重春色》，序云：“上八句《三台》，下六句《六丑》；后段上九句《三台》，下六句《六丑》。”[1](p2027)《神女》，序云：“上三句《昼夜乐》，中三句《春云怨》，下二句《雨霖铃》，后段同。”[1](p2019)《销夏》，序云：“翻《风入松》，用仄韵。”[1](p2029)《露下滴新荷》[1](p2028)（按：此调亦新翻曲，前六句《金人捧露盘》，后四句《新荷叶》，后段同）。自度曲七调：《采桑》[1](p1982)；《一串红牙》[1](p1986)；《弄珠楼》[1](p2013)；《胜常》，序云：“唐诗‘背人含笑道胜常’，即今妇人万福也。”[1](p2006)《东风无力》，序云：“范至能词：‘溶溶曳曳，东风无力，欲皱还休。’”[1](p2005)《满镜愁》，序云：“唐常理诗‘眉长满镜愁’。”[1](p1989)《扶醉怯春寒》，序云：“周邦彦词：‘红日三竿，醉头扶寒怯。’”[1](p2017)

魏际瑞四调：《杜宇》[1](p2106)；《五三五》[1](p2107)；《薄倖》[1](p2110)（按：此调与宋词调《薄倖》名同调不同）；《不如归去》[1](p2110)。四调作者皆自注“自制体”。

毛先舒一调：《拨香灰》，序云：“钱塘毛先舒自度曲也。昔作忆诗，本有‘寻香更拨灰’之句。”[1](p2179)

狄循厚一调：《江城如画》[1](p2490)（按：前三句《江城子》，后二句《画堂春》，后段同）。

佟国玙二调：《雨花风柳》，词云：“看尽雨花风柳。”[1](p2498)（按：此调乃

词人自度,非《雨中花》、《风中柳》等调犯曲);《雪外天香》[1](p2500)。

邵锡荣二调:《隔帘美人》[1](p2690)(按:此调新犯曲,前三句《隔帘听》,后二句《虞美人》,后段同。又:《隔帘听》一调分段有不同看法,见《康熙词谱》卷十七);《珠帘十二》[1](p2693)(按:上五句《真珠帘》,下三句《十二郎》;后段上四句《真珠帘》,下五句《十二郎》)。

徐惺一调:《郁金香》[1](p2736)。

陈鼓永一调:《燕贺莺迁》[1](p2843)。

顾景星一调:《三字琵琶》[1](p2961)。(按:此调与《三字令》不同。)

朱中楣一调:《花月词》,题名"本意",词云:"花影移。月影移。"[1](p3115)

丁澎二十九调:自度曲三调:《花里》,序云:"本意,新谱自度曲。"[1](p3161)《减字鹧鸪天》,序云:"妆阁梅,新谱自度曲。"[1](p3155)《燕衔花》,序云:"新谱自度曲。"[1](p3164)新犯(翻)曲二十六调:《眉萼》,序云:"《中兴乐》用仄韵。"[1](p3157)《更漏促红窗》,序云:"上三句《更漏子》,下二句《红窗睡》,后段同。"[1](p3159)《怨桃花》,序云:"上二句《怨三三》,十二句《桃花水》,后段同。"[1](p3160)《金门归去》,序云:"上二句《谒金门》,下二句《归去来》,后段同。"[1](p3161)《两相思》,序云:"上二句《相思儿令》,下二句《长相思》,后段同。"[1](p3162)《番女八拍》,序云:"上二句《番女怨》,下二句《八拍蛮》,后段同。"[1](p3163)《扶醉侍郎归》,序云:"上三句《醉红妆》,下二句《阮郎归》,后段同。"[1](p3163)《一痕眉碧》,序云:"上二句《一痕沙》,下二句《眉峰碧》,后段同。"[1](p3164)《忆醉乡》,序云:"上三句《忆少年》,下三句《醉乡春》,后段同。"[1](p3164)《蕊珠》,序云:"上二句《秋蕊香》,下三句《一斛珠》,后段同。"[1](p3166)《月魄》,序云:"上三句《忆汉月》,下二句《醉落魄》,后段同。"[1](p3166)《山鹧鸪》,序云:"上三句《小重山》,下三句《鹧鸪天》,后段同。"《凤楼仙》,序云:"上四句《凤楼春》,下二句《临江仙》,后段同。"[1](p3167)《月上纱窗乌夜啼》,序云:"上二句《月中行》,中一句《纱窗恨》,下二句《乌夜啼》,后段同。"[1](p3173)《连理一枝花》,序云:"上五句《连理枝》,下二句《一枝花》,后段同。"[1](p3174)《芦花雪》,序云:"《金人捧玉露》用仄韵。"[1](p3177)《银灯映玉人》,序云:"上五句《剔银灯》,下三句《玉人歌》,后段同。"[1](p3179)《西施愁春》,序云:"前段上四句《西施》,下六句《愁春未醒》;后段上五句《西

施》,下五句《愁春》。"[1](p3181)《合欢》,序云:"上五句《万年欢》,下五句《归朝欢》,后段同。"[1](p3181)《高阳忆旧游》,序云:"上五句《高阳台》,下五句《忆旧游》,后段同。"[1](p3184)《新雁度瑶台》,序云:"上五句《新雁过妆楼》,下六句《瑶台第一层》;后段上六句《新雁过妆楼》,下同。"[1](p3185)《双燕入珠帘》,序云:"上五句《双双燕》,下五句《真珠帘》,后段同。"[1](p3185)《绕佛天香》,序云:"上六句《绕佛阁》,下四句《天香》,后段同。"[1](p3186)《御带垂金缕》,序云:"上六句《御带花》,下五句《金缕曲》,后段同。"[1](p3190)《法曲琵琶教念奴》,序云:"上三句《法曲献仙音》,中四句《琵琶仙》,下五句《念奴娇》;后段上四句《法曲》,中二句《琵琶仙》,下同。"[1](p3192)

蒋平阶二调:《双星引》,序云:"新调。"[1](p3494)词云:"双髻引凤斜。"《天台宴》,序云:"吾门沈子幽祈、周子寿王,齐年同学,均有高尚之之致,物表之思,辛年令序,同举嘉礼,予以比古刘阮,戏为新调以赠之,名曰'天台宴'……"[1](p3494)

沈亿年三调:《步珊珊》,序云:"花阴徐步,顾影成词,遂以为调。"[1](p3541)《琅天乐》,序云:"梦至霄阙,引见一真宫,官命合飨之,觉而依调成此词。真宫盖曾主人闲云。"[1](p3540)《瑟瑟调》,序云:"旧无此调,时秋风乍至,瑟瑟其声,因为新曲以谱之。"[1](p3547)

毛奇龄二调:《懒卸头》,词云:"制得赖卸头,殷勤谁与唱。"[1](p3688)《剪半》,《毛翰林集》原注:"旧无此曲,疑分一剪梅之半,故名。"[1](p3701)

顾贞立三调:《桃丝》、《翠凌波》,自注"自制曲"。《桃丝》序云:"壬子九月二十日,夜梦两仙子,烟鬟云鬓,雾縠霞绡,芬芳袭人,珊珊而来,光彩耀室。遗余草二株,一株条碧红丝,非花非叶,纤纤可爱,不与垂柳似,云是'桃丝';一株翠叶浅深,如梧如菊,如桂如蕖,方圆斜整,种种可异,云是'翠凌波'。因其名遂各制一词记之。"[1](p3787)《踏莎美人》[1](p3757)(按:此调上四句《踏莎行》,下一句《虞美人》,后段同)。

陆进五调:《月下美人来》,序云:"为沈遹声悼亡姬。"[1](p4330)(按:此调上三句《西江月》,下一句《虞美人》,后段同。陆浣亦有此调,序云:"为沈柳亭悼杨倩玉。"当同时作。)《燕栖巢》,注"自度曲",词云:"燕子重来寻画栋,空冷落、旧栖巢。"[1](p4335)《同心乐》[1](p4335)(按:此调上四句《两同心》,下二

句《少年心》,后段同);《玩秋灯》,题云:"西湖中元夜泛。"(按:张台柱亦有此调[1](p4481));《忆楚宫》,注"新翻曲"[1](p4345)。

俞士彪二调:《双鸾怨》,序云:"和毛稚黄先生韵。"[1](p4450)(按:毛稚黄此调不载。)《拨棹过涧》。[1](p4455)(按:此调上四句《拨棹子》,下三句《过涧歇》;后段前三句《拨棹子》,后四句《过涧歇》。此词《全清词》中标点多误。)

张台柱六调:新翻曲四调:《河上鹊桥仙》[1](p4476)(按:此调上三句《河传》,下二句《鹊桥仙》);《蝶恋玉楼春》[1](p4478)(按:上三句《蝶恋花》,下二句《玉楼春》,后段同);《蝶恋小桃红》[1](p4480)(按:上三句《蝶恋花》,下二句《小桃红》);《琐窗漏永泣孤鸾》[1](p4493)(按:上五句《琐窗寒》,中五句待考,下四句《孤鸾》,后段同。《全清词》中此词标点有误);《横云》(按:'云'以喻眉),词云:"菱花里、隐隐遥峰对锁,不断横秋。"[1](p4488)自度曲二调:《晚妆》,注"自度曲"。(按:罗文颉也有此调,上片与之稍有不同。)《剪春丝》,词云:"怪情似春丝萦绊。便剪去、又还不断。"[1](p4497)

洪云来二调:《泣西风》,词云:"忽听西风送雁群。"[1](p4504)《纤纤月》,词云:"依旧是、绮窗帘底纤纤月。"[1](p4507)

沈丰垣五调:《风流怨》,注"自制曲"[1](p4531);《蕊花结》,注"自制曲"[1](p4543);《玉女度千秋》,注"新犯曲"[1](p4542);《酹江月》,注"新犯曲"[1](p4551);《山路花》[1](p4553)(按:此调与沈谦《山溪满路花》相比少一拍,前六句《蓦山溪》,下三句《满路花》,后段同)。

佟世南一调:《月下饮》,题名"本意",词云:"沉醉了,风前鬟自乱,月下舞偏慵。"[1](p4574)

仲恒一调:《八咏楼》,题名"本意",序云:"即沈约云畅楼,在金华府。宋郡守冯亢更今名。"[1](p4922)(按:此调与明人王行《清风八咏楼》[3](p147)不同)。

万树一调:《同心兰》,序云:"药菴斋头盆兰数株,特八瓣分张,双心联缀,较并头者更胜。守斋、雪舫俱赋词志瑞,盖取《两同心》、《蕙兰芳引》各半,合此调云。"[1](p5557)(按:此调非万树创。)

陆茅二调:《三休扑》,序云:"和埽菴母舅。"[1](p5717)《六听》,序云:"和前人。"[1](p5718)(按:两调序中皆有"和"字,知均非作者创调。)

宋俊一调:《破子》,序云:"春去,同翁山作。"[1](p5944)

丁炜一调:《画舸》,题云"偶成"[1](p6222)。

王晫一调:《合璧》,序云:"新谱犯曲,冬夜季孚公先生张乐会客,送别诸骏男,即席赋诗,纸不暇给,为谱新声,以纪其概。"[1](p6696)

周之道一调:《拔金钗》,序云:"余性好饮酒,癸岁客中,有拔钗为余贳酒,贳之弗得,谓余口占云:'欲君尽醉还沽酒,可奈荆钗不值钱。'余为之感伤良久,因度《拔金钗》曲。"[1](p6922)

顾贞观四调:《续断令》,序云:"万红友出所制药名藏头词视余,辄戏为之。"[1](p7109)《剪湘云》,序云:"秋海棠叶底多红纹,偶从山中觅得一种,叶上下纯绿,正面尤生翠可爱,花复耐久,因移植书阁,为制此词。"[1](p7084)《泸江月》(按:侯文燿此调序云:"自题小照,用《弹指》词调。"[1](p8909))《梅影》,序云:"金校书临别为余写照,曹秋岳先生属赋长调记之。是夜堆雪积檐,拥炉沉醉,词成后都不知为何语。先生命之曰《梅影》,因图中不照水一枝也。"[1](p7121)(按:全词二百七十三字,其中第四片疑有漏脱,词中最长调。)

黄垍一调:《夏日迟》,注"自度曲",词中有"夏日舒迟"[1](p7415)之句。

蒲松龄一调:《妾十九》,词云:"妾十九。妾十九。"[1](p7971)

郑景会二调:《美人香》,注"自度曲",题云"本意"[1](p8643)。(按:黄幼藻亦有此词,调、序、词完全相同。据《全清词》词人小传:黄幼藻"字汉荐,福建莆田人。明通判黄议女。清举人林恭卿室。少受业于老儒方泰。年十三四,工声律,通经史,才藻雅丽。年三十九,患心病卒。"[1](p11449)《美人香》设语轻佻,恐为冶游之词,黄幼藻作可能性甚小。)《临江忆美人》,注"新犯"(按:上三句《临江仙》,下一句《虞美人》,后段同)。

沈弘宣一调:《望西湖》,新翻曲。(按:原词不见,郑景会此调序云:"和沈弘宣新翻曲。"[1](p8663)))

孔毓埏二调:《春到也》[1](p8873),《忆黛眉》[1](p8883)。

周稚廉二调:《芭蕉雨》,序云:"次韵答范武功。"[1](p8993)(按:宋人程垓有《芭蕉雨》,但二者不同。此调亦非作者所创。)《飞来峰》,题名"本意",词云:"西湖好,问何年飞去,未敢扬翎。"[1](p9004)

纳兰成德八调:《秋水》,题名"听雨",词云:"娇梦垂成,频唤觉、一眶秋

水。”[1](p9578)《青衫湿遍》,注“自度曲”,起句云:“青衫湿遍。”[1](p9601)《翦梧桐》,注“自度曲”,词云:“听萧萧、一翦梧桐,此日秋声重到。”[1](p9602)《玉莲环影》[1](p9551);《海棠月》[1](p9551);《落花时》,词云:“须莫及、落花时。”[1](p9561)《添字采桑子》[1](p9587)(按:与《促拍采桑子》不同)。

徐昌薇一调:《绿窗并倚》,词云:“还忆。绿窗并倚。”[1](p9648)

许嗣隆一调:《鹦鹉舌》[1](p9755)。

丁介一调:《长亭青雀》,词云:“料此时、分手长亭,青雀舫、几宵蓬底凝眸,风前咏絮。”[1](p10358)

许锐一调:《试春衣》[1](p10857)。

程庭一调:《百花时》[1](p11118)。

陈祥裔七调:《风雪慢》,序云:“晓寒口占。”[1](p11324)《两地相思》,序云:“前三句《长相思》,后二句《相思引》,后段同。”[1](p11295)《醉美人》,序云:“上三句《醉太平》,下二句《虞美人》(后段同)。”[1](p11317)《临江梅》,序云:“上三句《临江仙》,下二句《一剪梅》(后段同)。”[1](p11336)《美人卖花》,序云:“上三句《虞美人》,下二句《卖花声》(后段同)。”[1](p11351)《梅花三弄》,序云:“上三句《梅花引》,中二句《一剪梅》,下四句《江城梅花引》,后段同。”[1](p11363)(按:此调与徐旭旦、丁澎《梅花三弄》又有分别。)

楼俨二调:《山坡羊》[1](p11491)(按:此调与《山坡羊》曲不同);《朝天子》[1](p11490)(按:此调与《康熙词谱》所载《朝天子》不同)。

杨守知一调:《惜秋光》[1](p11521)。

李淑媛一调:《秦娥点绛唇》[1](p11775)(按:上三句《忆秦娥》,下两句《点绛唇》,后段同)。

范邃一调:《玉井莲》[1](p11805)。

吉珠一调:《金雀鬟》[1](p11815)。

王崇炳二调:《阳关三叠》[1](p11826)(按:此调与《康熙词谱》所载不同,也与明人颜木《阳关三叠》[3](p738)不同);《自度曲》[1](p11848—11849)。

清初词人唱和之风盛行,上列自度曲和新翻(犯)曲在当时有很多和作或继作。其中《踏莎美人》在当时还成为流行词调,《全清词》(顺康卷)中此调不下二十首。这些创调涉及六十余位词人,其中不少是名家,而使用这些

词调的词人就更多了。对这一现象,当时也有人持猛烈批评态度。对新翻曲,沈雄在《古今词话》中就说:“后人以集句为割裂,近代以袭句为割裂。情语未圆,割强先露,是第一病。甚有单调小令,而故加以换头双调者。更有双调原词,而截为半调者。如《一剪梅》截取半阕,改名《半剪》。如《烛影摇红》,截取半阕,收为小令。若以《西江月》加于《小重山》,为《江月晃重山》,以《踏莎行》加于《虞美人》,为《踏莎美人》。割裂已极,何不为四犯八犯之调,不几于南曲之配合乎?”[2](p874)对自度曲,毛奇龄在《西河词话》中说:“近人不解声律,动造新曲,曰自度曲。试问其所自度者,曲隶何律,律隶何声,声律何宫何调,而乃扪然妄作,有如是耶?”[2](p588)二人的批评似乎有些过头。清人的创调方式实际上无论自度曲还是新翻曲实都源于宋人,虽然这些创调的歌唱性质已无法和宋词相比。同时我们也应承认,清初词坛的大量创调现象是词人们对词体创作高度重视的产物,它与清词的中兴实有重要的关系。而这些词调本身在将来新编纂的词谱中也应该占有一席之地。

本文所述词调虽经笔者详加查检,但依然留有遗憾,个别词调也或是旧调异体异名,有待方家教正。

注释:

[1]程千帆:《全清词(顺康卷)》,北京,中华书局 2002 年版。

[2]唐圭璋:《词话丛编》,北京,中华书局 1986 年版。

[3]饶宗颐:《全明词》,北京,中华书局 2004 年版。

[4]王奕清等:《康熙词谱》,长沙,岳麓书社 2000 年版。

[5]王奕清等:《康熙曲谱》,长沙,岳麓书社 2000 年版。

[6]唐圭璋:《全宋词》,北京,中华书局 1965 年版。

[7]唐圭璋:《全金元词》,北京,中华书局 1979 年版。

[8]曾昭岷等:《全唐五代词》,北京,中华书局 1999 年版。

(作者单位:河北大学人文学院)

元散曲先天特质论

□刘凤玲

一

同为诗歌,元散曲的风神意蕴、品性格调为什么迥异于诗和词?这一方面跟它在发展、演变过程中所受到的诸多因素,如政治文化背景、创作主体(亦即元代文人群)的特殊境遇以及心态、文体自身演化等的影响有关,另一方面也是跟它的源头密切相关的。元散曲的源头在哪里?由于存世的材料很少,我们难以还原散曲发生的情境并得出确凿的结论。目前,在元散曲的起源问题上,学界众说纷纭。其中,比较有代表性的观点可以归纳为这么七种:(1)曲源于词说;(2)曲源《诗经》、汉乐府说;(3)词曲同源异流说;(4)曲源胡乐说;(5)曲源民歌说;(6)多源说;(7)北散曲源于北杂剧剧曲说。[2]

20世纪60年代初,王文才先生在成都曾致力于元曲本事的钩稽,后成书《元曲纪事》。在此书的附录《古曲》中,他说道:

> 北曲虽盛于元,始兴自在宋金之际。时燕乐渐衰,中原乐曲乃融契丹、女真、达达之乐,滋演新声,自成乐系。燕乐旧调若用于北曲,亦属偶存。《珍珠船》卷三"北曲"条、《校礼堂文集》十九"南北曲说"、《燕乐考源》等,欲寻北曲之源于北朝乐府及唐宋燕乐,毋乃文人求古之病。《南词叙录》谓:"辽金北鄙杀伐之音,壮伟狠戾,武夫马上之歌,流入中原,遂为民间之日用;宋词既不可被弦管,南人亦遂尚此。"其言是矣。《艺苑卮言》略采此说,谓北曲嘈杂凄紧,异于燕乐弦管凄清;新声既替旧乐而兴,乃缓急之间,词不能按,故曲随之而起。初用于民间清唱讴歌,舞伎戏艺;继则文士因调写曲,乃有散曲之专名。是宋金俗曲,实元明北词所肇始。观《尧山堂外纪》所录宋人"古曲"二首,清平山堂本《玩

月楼》话文载《结蓬蓬》《浪里来》二调,知元曲之雏形已具。话本《浪里来》小词,尤与戴实甫《玩月楼》残剧尾曲相似,足透消息。本编附录古词,上窥元曲所由来,虽未能确视为北曲,亦庶几近之。[3]

王文才先生寥寥数语,论述精辟,点出元散曲的源头是宋金俗曲,其音乐并非源自燕乐,而是在中原乐曲的基础上,融契丹、女真、达达之乐,滋演新声,自成乐系。这一论断,对后来的散曲溯源工作具有相当大的启发意义。

1996 年,杨栋先生在博士论文《中国古代散曲学史研究》第二章“散曲起源及元前之跟踪研究”当中,展开了深入细致的溯源工作。在对以往的起源诸说进行了要言不烦的辨析、评判后,他认为几种代表性的起源说,如曲源词说、词曲同源异流说,以及多源说,都有不足之处。为此,他对曲源方向进行了严格的规定,并从逻辑上区分了源与流的概念,然后提出自己的新观点:北曲的源头当在北宋末年流行于以汴京为中心的北方城市的通俗歌曲之中。并且辨析道:“这里所说的市井通俗歌曲与郑振铎所说的民间歌曲有所不同。前者特指在城市瓦舍勾栏或青楼楚馆等娱乐场所经歌伎艺人创作或二度创作而流行的艺术歌曲;后者范围则广泛得多,除了市井俗曲,还包括山野乡村的农歌、山歌、渔歌、樵歌、牧歌等那些处于民间原始形态的短歌小调。”[4]杨栋先生的曲源新观点,颇具说服力。我很赞同将元散曲的源头定位在宋、金时代的市井通俗歌曲当中,除了杨栋先生所详细论列的理由之外,还想简单地补充两点:第一,在宋、金之前,尤其是市井大众阶层崛起之前,从文化土壤抑或社会风尚来看,恐怕都很难萌生出散曲这样的产物,它以世俗滑稽、佻达真率等审美特质明显地区别于诗、词、文等既有文体。第二,现存的宋、金市井通俗歌曲,跟后出的元散曲的主流作品,其体式、用语、趣味如出一辙,整体风貌上不仅形似,而且神似,应当属于同一个体系内的产物。此外,近年来,杨栋先生通过收集河北南部瓷窑出土器物上书写的金、元的词曲作品,让人看到了北散曲在金、元民间流传的实物例证,这在很大程度上为宋、金市井俗曲起源说增加了可信度。[5]

还需要着重指出的是,曲学大家刘崇德先生在其新著《燕乐新说》中亦论及散曲起源问题。2003 年,刘先生经过数年研究结撰的《燕乐新说》问

世，其上、中、下三编分别探讨了燕乐、词乐和曲乐。在“词乐探微”、“曲乐今证”中，刘先生从音乐的角度指出：

> 就音乐方面讲，词乐则是隋唐燕乐的声乐化，即燕乐由乐舞之器乐曲演变为歌舞的声乐曲。而演变为戏曲之声乐一体者则为曲，即宋曲、元曲。
>
> ……元代以来词乐消亡而南北曲盛行。南北曲乐乃宋代俗曲之发展，非源自宋代词乐。……盖南北曲之祖宋代曲乐非源于宋代词乐，而是由唐俗乐曲子直接发展而来，与唐宋词乐乃孪生姊妹，而其律调则亦直接继承唐代俗乐之律调。
>
> 南北曲即宋曲之流变。后世所称北曲指元人杂剧之乐、乐体。其由北宋之曲乐如初期之诸宫调、缠令为主体，加入元代民间乐体与女真、蒙古等北方少数民族音乐而形成。而南曲则称宋元南戏之乐与乐体，其以南宋时期之曲乐，如晚期诸宫调（如《董西厢》）南宋缠令、唱赚、嘌呤说唱及民间小曲为主，加上戏文中创制的“犯曲”（即用同调几种曲牌字句拼凑而成的新曲）形成。[6]

由此可知，刘先生认为元代曲乐是在隋唐燕乐的声乐化过程中，承接唐俗乐曲子、宋俗曲一脉而发展来的，而非承接宋词乐。尽管刘先生针对的主要是杂剧音乐，未论及曲词，但这些深入而专门的探讨，无疑对于元散曲探源工作是极有帮助的，因为音乐正是散曲源起的关键之所在。

总之，随着学者们的持续关注，元散曲的探源工作也逐步深入。尤以杨栋先生和刘崇德先生的研究最为切实，两位先生一从逻辑推理入手，一从音乐角度切入，持论严谨，颇具说服力。元散曲最有可能的源头，应当就在宋、金市井俗曲中。因为欠缺中国古代音乐知识，本论文只能先从现存宋、金市井俗曲的曲词入手，考察其文学特质。

二

具体看现今存世的宋、金市井俗曲的曲词，主要从宋、元人的笔记、话本小说中钩稽。其中，有些难以判断究竟是词是曲，但有利于考察元散曲的先天特质，就一并录出，作为参考。

一、宋人笔记、话本小说

1. 阮阅[洞仙歌]《赠宜春官妓赵佛奴》:

> 赵家姊妹，合在昭阳殿。因甚人间有飞燕，见伊底，尽道独步江南，便江北、也何曾惯见。　　惜伊情性好，不解嗔人，常带桃花笑时脸。向尊前酒底，得见些时，似恁地、能得几回细看。待不眨眼儿、觑着伊，将眨眼底功夫，剩看几遍。(《全宋词》第827页)

阮阅，字闳休，元丰八年(1085)进士。宋吴曾《能改斋漫录》卷十七“阮闳休善为长短句”条:“能为长短句，见称于世。政和间(1111～1118)官于宜春，官妓有赵佛奴，籍中之铮铮也。尝为歌(笔者注:应为洞)仙歌赠之，云云。阮官至中大夫，……他辞皆类此。”[7]阮阅这首[洞仙歌]，以当时俗语入词，尖新灵巧，尤其是下半段，跟后世元散曲所追求的特殊趣味很接近，所以清张宗橚辑《词林纪事》卷九引《宜春遗事》评此词曰，“已为元曲开山”[8]。

2. 无名氏小词、《怀挟词》

宋胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十九引《复斋漫录》:

> ……宣和五年(1124)，初复九州，天下共庆，而识者忧之也。都门盛唱小词曰:喜则喜得入手，愁则愁不长久，忻则忻我两个厮守，怕则怕人来破斗。

同卷引《上痒录》:

> 政和元年(1111)，尚书蔡嶷为知贡举，尤严挟书。是时有街市词曰

> [侍香金童]方盛行。举人因其词,加改十五字,作《怀挟词》云:喜叶叶地,手把怀儿摸,甚恰恨出题厮撞着。内臣过得不住脚,忙里只是看的斑驳。骇这一身冷汗,都如云雾薄。比似年时头势恶,待捡又还猛想度,只恐根底有人寻着。[9]

《全宋词》将这两首作品一并收录了。在《全宋词》中查检[侍香金童]词牌,还可见贺铸、赵长卿、无名氏等人的另三首。[10]贺铸[侍香金童]“楚梦方回,翠被寒如水”当最早出,共63字,句式为上片457744,下片377744;其后赵长卿“一种春光,占断东君惜”,和无名氏的“宝台蒙绣,瑞兽高三尺”,基本上承袭了贺铸[侍香金童]的体式,字数稍有一、二字的增损而已。与贺作对照着看此处这首《怀挟词》,共65字,字数上相错并不多,但其句式却是45878、65778,明显不同于贺作。贺铸(1052～1125)是北宋中后期精通音乐的著名词家,能自创牌调,他取街市上流行的词牌作词,自然要来一番内行的改造,使之符合“词统”。看他所作的[侍香金童],含蓄蕴藉,骚雅清空,完全不带“街市”气息,若非《上痒录》的记载,简直无从得知这个牌调的“低微出身”。赵作、无名氏的“宝台蒙绣”,也都是典型的词。而这首《怀挟词》,在句式、格调上,与贺铸等人的相去甚远,大概更多地保留着街市词风貌。由此可以想见,举人“加改十五字”之前的[侍香金童]是没有什么定格的,字数大约不足65字,风格也只会更俗。到了元代,目前只能看到关汉卿存有一首[侍香金童],却是散曲套数。首支曲子即为[侍香金童],共31字,句式457744,就像是同名词牌的上片;接着的[么]曲,字数、句式全同首曲;两支曲子在风格上却有些接近词风。[11]

3.无名氏《臻蓬蓬》:

> 臻蓬蓬,外头花花里头空。但看明年正二月,满城不见主人翁。

宋江万里《宣政杂录》:“宣和初,收复燕山以归朝,金民来居京师。其俗有臻蓬蓬歌,每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞,人无不喜闻其声而效之者。其歌曰:云云。本虏谶,故京师不禁。然次年正月徽宗南幸,次年二圣北狩。”[12]

宋曾敏行《独醒杂志》卷五:"先君尝言,宣和间(1119~1126)客京师,时街巷鄙人多歌番曲,名曰[异国朝]、[四国朝]、[六国朝]、[蛮牌序]、[蓬蓬花]等,其言至俚,一时士大夫亦皆歌之。……不至京师才三四年,而气习一旦顿觉改变。当时招致降人杂处都城,初与女真使命往来所致耳。"[13]此词可能就是[蓬蓬花]之属。

4.曹豳[红窗迥]:

春闱期近也,望帝京迢迢犹在天际。懊恨这一双脚底,一日厮赶上五六十里。争气,扶持我去。博得官归,恁时赏你,穿对朝靴,安排你在轿儿里。更选个宫样鞋,夜间伴你。[14](元盛如梓《庶斋老学丛谈》卷三)

此词影响较大,清徐釚《词苑丛谈》卷十一、清冯金伯《词苑萃编》卷二十二等不少后出的文人笔记,都有转录。王文才先生拿曹豳此词与周邦彦、柳永、无名氏的同词牌名的作品相比较后,说:"相较之下,柳、周及无名氏作,虽异而略近,唯曹词格调大殊。"不过,"曹本南渡嘉熙间(1237~1241)人,当蒙古太宗之末,时北地戏曲已盛,则未尝不能就北曲为戏词也。"[15]清沈雄《古今词话》"词品"类卷下"禁忌"条,评价曰"殊欠典雅"。姚华《菉猗室曲话》:"此词臭味,亦与曲近,或直是曲,而误蒙《红窗迥》之名,故与词异耳。"

5.赚词[中吕宫·圆里圆]《圆社市语》:

[紫苏丸]相逢闲暇时,有闲的打换瞒儿,呵喝啰声嗽道膁厮,俺嗏欢喜,才下脚,须贺美。试问伊家,有甚夹气,又管甚官场侧背,算人间落花流水?

[缕缕金]把金银锭打旋起,花星临照我,怎辩避?近日闲游戏,因到花市帘儿下,瞥见一个表儿圆,咱每便著意。

[好女儿]生得宝妆跷,身分美,绣带儿缠脚,更好肩背。画眉儿入鬓春山翠。戴着粉钳儿,更绾个朝天髻。

[大夫娘]忙入步,又迟疑,又怕五角儿冲撞我没跷踢。纲儿尽是

札，圆底都松例，要抛声忒壮果难为，真个费脚力。

[好孩儿]供送饮三杯，先入气，道今宵打歇处，把人拍惜。怎知他水脉透不由得你，咱们只要表儿圆，时复地一合儿美。

[赚]春游禁陌，流莺往来穿梭戏，紫燕归巢，叶底桃花绽蕊。赏芳菲，蹴秋千高而不远，似踏火不沾地，见小池，风摆荷叶戏水。素秋天气，正玩月斜插花枝，赏登高佶料沙羔美，最好当场落帽，陶潜菊绕篱。仲冬时，那孩儿忌酒怕风，帐幕中缠脚忒稔腻。讲论处，下梢团圆到底，怎不则剧？

[越恁好]勘脚并打二，步步随定伊，何曾见走衮，你于我，我与你，场场有踢，没些拗背。两个对垒，天生不枉作一对。脚头果然厮稠密密。

[鹘打兔]从今后一来一往，休要放脱些儿。又管甚搅闲底，拽闲定白打膁厮，有千般解数，真个难比。

骨自有

[尾声]五花丛里英雄辈，依玉偎香不暂离，做得个风流第一。[16]

这套赚词见于宋陈元靓《事林广记》辛集卷上。赚词前，有遏云社的“遏云要诀”、“遏云致语”，王国维据之判断可能是宋南渡后的作品。

6.倪爽[夜行船]：

年少疏狂今已老，筵席散杂剧打了。生向空来，死从空去，有何喜有何烦恼。说与无常二鬼道，福亦不作祸亦不造。地狱阎王，天堂玉帝，看你去那里押到。[17]

宋陈世崇《随隐漫录》卷三载“四明倪君爽临终赋《夜行船》词云云”，即为此词。王文才先生说，“此词句格与马致远曲同，但为重头两叠而已，当是北曲无疑。”

7.古曲“看看月上蒲萄架”、小曲“妈妈只要光光镘”

明蒋一葵《尧山堂外纪》卷六十九：

退之幼在金陵郡庠，从戴表元游。表元每因暇，即以方言俗语作题，令诸生破明经义法。……按宋末人多戏为此，如"古曲"题云："看看月上蒲萄架，那人应是不来也。最苦是一双凤枕，闲在绣帏下。"破云："时至人未至，君子不能无疑心；物偶人未偶，君子不能无感心。""小曲"题云："妈妈只要光光镘，我苦何曾见。雪下去送官，卖酒轮番，几曾得免。怎容懒，有客教奴伴。"破云："吾亲徇利而忘义，既不能以忧人之忧；吾身徇公而忘私，又强欲以乐人之乐。"[18]（又见明祝允明《猥谈》、清褚人获《坚瓠集》卷三"宋人戏破"条）

戴表元（1244～1310），字帅初，一字曾伯，奉化人。宋咸淳五年入太学，七年（1272）登进士第，授建康府教授，德祐元年（1275）辞归。据此，可知两首曲子产生的时间，当在戴表元除授建康府教授，亦即咸淳七年（1272）之前，尤其是题名"古曲"者。这个时期，与南宋相峙的蒙元政权统治之下的北中国，已出现了一大批创作成就颇高的散曲家，诸如杜仁杰、商道、白朴、关汉卿、王和卿等，好的作品层出不穷，极有可能这些俗曲就是受北方散曲影响的产物。值得注意的是，戴表元作为官方的教授，却带着学生用俗曲对经典进行严肃、雅重的意义阐释，此举是否出格？查戴表元有《戴剡源先生自序》："……十七试郡校，连优，补守六经谕，即厌去。游杭，作书言时政，激摩公卿大夫无所避。"[19]《元史·儒学传二·戴表元传》云："初，表元闵宋季文章气萎苶而辞骫骳，骳弊已甚，慨然以振起斯文为己任。时四明王应麟、天台舒岳祥并以文学师表一代，表元皆从而受业焉。故其学博而肆，其文清深雅洁，化陈腐为神奇，蓄而始发，间事摹画，而隅角不露，施于人者多，尤自秘重，不妄许与。"[20]看来是一个很有个性，雅自珍重、着意振兴文风的有为文人，带学生在玩笑游戏中发探经义，虽然有些让人讶异，但也不是没有可能。戴表元自己没有曲作传世，孔文昇（字退之）有和元初散曲家徐琰交游的记录，还有散曲[双调·折桂令]《赠千金奴》一首传世，见《全元散曲》。

8. 明洪楩《清平山堂话本》卷一《柳耆卿诗酒玩江楼记》：

做一篇歌头曲尾，歌曰：十里荷花九里红，中间一朵白松松。白莲

则好模藕吃，红莲则好结蓬蓬。结莲蓬，结莲蓬，莲蓬好吃藕玲珑。开花须结子，也是一场空。一时乘酒兴，空肚里吃三钟。翻身落水寻不见，则听得采莲船上，鼓打扑咚咚。

浪里来：柳解元使了计策，周月仙中了机扣。我交那打鱼人准备了钓鳌钩。你是惺惺人，算来出不得文人手。姐姐，免劳惨皱，我将那点钢锹掘倒了玩江楼。[21]

《清平山堂话本》所收话本，基本上可以确定作者为宋人。这两首俗曲，带有浓厚的市井色彩，显系话本作者假托柳永之手笔。

二、金人笔记

金刘祁《归潜志》卷十：

赵翰林可献之，少时赴举，及御帘试《王业艰难》赋，程文毕，于席屋上戏书小词云：赵可可，肚里文章可可。三场挨了两场过，只有这番解火。恰如合眼跳黄河，知他是过也不过。试官道王业艰难，好交你知我。

此词被引用较多，是目前金代仅见的关于俗曲的记载。刘祁（1203～1250），字京叔，其《归潜志》十四卷，元末修金史，多有采用。刘祁还有一条资料也被治学者广泛征引："今人之诗，……动人心者绝少，不若俗谣俚曲之见其真情而反能荡人血气也。"[22]是论及金、元之际民间俗曲的最早记录之一。

三、元初笔记

1.李霜崖谑词：

平湖百顷生芳草，芙蓉不明红颠倒。东坡道，波光潋滟晴偏好。

元杨瑀《山居新话》："宋嘉熙（约1237）庚子岁大旱，杭之西湖为平陆，茂草生焉。李霜涯做谑词云云。管司捕治，遂逃避之。"[23]

2.失调名：

高文虎夸伶俐，万苦千辛作个放生池记。从头无一字说及朝廷，直把侂胄归美。夏王道我不是商王，鸟兽鱼鳖是你。（宋叶绍翁《四朝闻见录》戊集）

此词亦见元王恽《玉堂嘉话》卷四："后宋宰相韩侂胄尝改诸州后园莲沼为放生池，词臣高文虎作记有云：'鸟兽鱼鳖咸若，汤王所以基商。'后高作主司，出硬题困举子，一科生以高用事误，做一小词嘲云云。"

韩侂胄势焰最盛的时候，在北宋光宗、宁宗朝（1190～1205），此词大约就产生于此一时期。历史上放生池并非殷汤所为，传说中倒是夏桀造的。高文虎，《宋史》有传，是个功力不凡的修史家，"曾几守官在吴，文虎从之游，胡闻见博洽，多识典故"，按理说，在运用典故方面不至于犯如此简单的错误。

让我们来探测一下高文虎的原意。关于商汤的典故，《史记》卷三《殷本纪》："汤出，见野张网四面，祝曰：'自天下四方皆入吾网。'汤曰：'嘻，尽之矣！'乃去其三面，祝曰：'欲左，左。欲右，右。不用命，乃入吾网。'诸侯闻之，曰：'汤德至矣，及禽兽。'"而"若"字，除了常用的"你"、"好象"等意之外，《诗·大雅·烝民》还有"邦国若否，仲山甫明之"，郑笺："若，顺也。顺否犹臧否，谓善恶也。"据前后文意，高文虎用的"若"字，取的应当正是"顺"这个意思，意谓禽兽被放生后，都归顺于自然了。如果这样理解"鸟兽鱼鳖咸若，汤王所以基商"，倒是讲得通的。

但在历史传说中，放生池不是商汤造的，却是夏桀出于个人荒淫玩乐的需要而建的，高文虎用典显然有误。不过，考虑一下韩侂胄当时炙手可热的权势，就可知道，这不是一个简单的、由于学问疏漏而造成的用事失误，恐怕是有意为之，谄媚韩侂胄就像汤王那样厚德及物，造放生池惠及鸟兽鱼鳖。结果，被狡黠的科生们给抓住了小辫子——科生们用讽刺的口吻，不仅毫无隐讳地陈述其事，直斥韩侂胄是"夏王"，而且临了还将"若"的意思偷换为"你"（高文虎），造成恶谑。

三

钩稽上述材料，是想为分析元散曲的先天特质提供例证。由这数首俗

曲，窥一斑见全豹，我们可以看出宋金市井俗曲至少具有三个显著特点，兹分述如下：

第一，表现在趣味上，普遍追求新奇有趣、俏皮活泼的世俗化情趣，不避丑、俗，具有明显的娱乐文化性质。

一首俗曲，不管雅致与否、有意义与否，只要能够带来哈哈一笑，就能迅速流传。所谓的"有趣"，可以体现在事件本身的滑稽可笑，也可以体现在表达上的俏皮逗笑。世情百态，聊供发一笑，并不论有无深厚的寄托、壮大的情思，也不论是否承载了道德的教诲，就是一笑就过，没有谁特别在意。这正是娱乐文化的典型特点。

与之相适应的是，使用的语言大多是当时的口语俗语，"一日厮赶上五六十里"、"喜叶叶地手把怀儿摸"、"天生不枉作一对"等，生动活泼，极富表现力。也出现了一些诗、词不屑于写的内容和感情，如考试作弊的慌张心情，耍赖地跟试官开个玩笑，甚至妓女在冬天缠小脚——"那孩儿忌酒怕风，帐幕中缠脚忒稔腻"这样的细节，都堂而皇之地写了出来。在具体的表达上，不进行任何修饰遮掩，直接说破。"近日闲游戏，因到花市帘儿下，瞥见一个表儿圆，咱每便著意。""三场挨了两场过，只有这场解火，恰如合眼跳黄河，知他是过也不过。""高文虎夸伶俐，万苦千辛作个放生池记。从头无一字说及朝廷，直把佗胄归美。"这些表述，丝毫没有诗、词的那份含蓄蕴藉，而是显露透辟、直白通脱甚至赤裸裸。沈义父《乐府指迷》"咏物不可直说"条云，"乃欲直捷说破，却是赚人与耍曲矣"，侧面说明了赚词直白不含蓄的特点，其实也是很多俗曲的特点。

宋、金市井俗曲里，这样一类以追求一种笑神经的快感、一份心理上的愉悦体验为目的，并不考虑负载什么思想、感情、抱负等严肃内容的作品，对后世影响深远。元代早期，一些文人曲家曾极力模仿这类作品，如王和卿，他的搞笑之作令人捧腹，关汉卿都甘拜下风，数百年后的今天，读着也还觉得好笑。而且，这类作品，在给人带来欢笑的同时，也造成了特别的风味，带来一股创作风气，整个元散曲中，追求这种趣味的作品比比皆是，以至于吕薇芬先生据此认为，可以在审美范式上单立"诙谐"一格。[26]所以可以说，追求世俗化的情趣，正是元散曲从源头带来的先天特质之一。

第二，形式上偏爱新巧，灵活自由，富于变化，后世元散曲巧体的盛行，由此已可看出些端倪。上述作品，有的利用字句的重复，造成新奇、活泼的艺术效果，如“喜则喜得入手，愁则愁不长久，忻则忻我两个厮守，怕则怕人来破斗。”“赵可可，肚里文章可可。”有的是在结构形式上新巧复杂，如[中吕宫·圆里圆]《圆社市语》，一共用了[紫苏丸]、[缕缕金]、[好女儿]、[大夫娘]、[好孩儿]、[赚]、[越恁好]、[鹘打兔]七曲相连。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：

> 唱赚在京时日有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令；引子后只以两腔互迎、循环间用者，为缠达。中兴后，张五牛大夫因听动鼓板中又有四片[太平令]，或赚鼓板，即今拍板大筛扬处是也，遂撰为赚。“赚”者，误赚之意也。令人正堪美听，不觉已至尾声，是不宜为片序也。今又有复赚，又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难，以其兼慢曲、曲破、大曲、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。[27]

于此可见，赚体兼容了当时的多种伎艺形式，不同于格式固定的词体，是当时最“美听”的歌唱样式。

宋代市井俗曲的形式不仅新巧，而且自由灵活。以[传香金童]《怀挟词》为例，据《复斋漫录》所言，“是时有街市词曰[侍香金童]方盛行，举人因其词加改十五字作《怀挟词》”，那么在举人加改之前的[侍香金童]，可想而知，必然没有定格，形式上是自由灵活的。宋沈义父《乐府指迷》“腔以古雅为主”云：“亦有嘌唱一家，多添了字。”宋灌园耐得翁《都城纪胜》：“嘌唱谓上鼓面唱令曲小词，驱架虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体。”显然，嘌唱的音乐讲求复杂的变化和繁难的技巧，而这带来了歌词的变化，表现出多加“了”字等现象。由此看来，其时俗曲在形式上尚没有定格，比较随意灵活，跟一字一拍的词大不相同。

形式技巧上的取舍，跟精神上的需求是相通的。就像今天的摇滚乐、劲舞、街舞，从传统音乐、舞蹈的眼光看，完全是一派狂歌滥舞而已。其实，它是现代青年精神世界的外在表现，传达的信息很丰富：部分现代青年对既定

世界和既有社会规范不满,意图打破成规,要求张扬新自我;现代生活中的快节奏和竞争的巨大压力,无形中压迫着青年人的神经,对未来的恐惧、迷茫,导致他们需要宣泄,通过宣泄获得情绪的释放。所以,应时而生的摇滚乐、劲舞、街舞等,无一不呈现出形式张扬而自由,情感热烈而放纵的面貌。道理一样,产生于公元11、12世纪的市井俗曲,也是应当时的市井大众的需求而生的。形式上的新巧复杂、自由灵活,是宋代人对歌唱艺术提出的更高要求,反映了市民大众求新逐奇的心理。这一点,也为后世的元散曲所继承。

第三,是叙事因素的加强,营造真切可感的情境,注重细节刻画。《怀挟词》对于作弊生员的动作和心理的刻画,可谓惟妙惟肖,使人如临其境。它写一个考生,先是高兴地摸怀里的夹带,因为试题恰好猜中了,可是由于监考的人不住地巡场,虽然偷偷地看了一眼,却没看清楚,反倒吓出了一身冷汗,夹带还不小心掉在了地上,想捡吧,不敢;不捡吧,担心被人找出来。心理极其矛盾之下,他埋怨这年头儿自己运势不好。而[中吕宫·圆里圆]《圆社市语》里的[缕缕金]、[好女儿]、[大夫娘]、[好孩儿]、[越恁好]、[鹘打兔],则描写了一个闲荡浪子,碰见一个蹴鞠技艺高超的妓女,从留意她的美貌、赞赏她的才艺,再到跟她较量比赛,来往亲密、狎昵相处,一步步描写下来,几乎是一个完整的事件。其中,对妓女的外貌、对蹴鞠、游玩等活动,都有细节上的刻画,"生得宝妆跷,身分美,绣带儿缠脚,更好肩背。画眉儿入鬓春山翠。戴着粉钳儿,更绾个朝天髻","蹴秋千高而不远,似踏火不沾地","赏登高佶料沙羔美,最好当场落帽,陶潜菊绕篱"等,可谓不厌其繁,跟诗词的简洁凝练,很有不同。

我认为,这跟宋代的"说话"等叙事性为主的伎艺有关,其时,叙事的力量前所未有地呈现出来,对处于萌芽状态的散曲是有影响的。当然,对元散曲叙事因素更有影响的,当属元杂剧。不过,作为源头的宋代市井俗曲中的叙事因素,已经透露出这样的讯息:在对细节、情节的追求方面,散曲已经跟诗、词的趣味不同了。元散曲在叙事方面,有了长足的发展,尤其是代言体的使用,几乎成为套数的一个主要写作套路。

总而言之,我们可以看到,在宋、金的市井闾阎中,曾孕育造就出一大批

面貌生新的俗曲。从宋人小说笔记等文献中广泛搜讨,尚能见到只鳞片爪的相关记载,如鼓板、嘌唱、缠令、缠达、唱赚、街市词等,其中有曲词存留的,为数很少。但是,从上面钩稽的数首俗曲来一番管窥蠡测,还是可以看出它们普遍具有谐趣世俗、尖新奇巧、自由活泼等显著特点。其中一些较为成功的俗曲作品,通过传唱后影响很大,大约接近于"范本",在题材、作法、风格等方面,直接影响着元人的散曲观念。比如南宋时描写圆社艺人踢蹴鞠的[中吕宫·圆里圆]《圆社市语》,后出的元曲家关汉卿、萨都剌、邓玉宾等人,就沿袭同一题材进行了相似的描摹。

如果我们逆流溯源,从成熟后的元散曲反观散曲的萌生,我们也可以看到,成熟后的元散曲尽管千姿百态,但是公认最本色的一派,则跟宋金俗曲保持着相一致的特点,基本相同的品性。亦即趣味上普遍追求新奇有趣、俏皮活泼的世俗化情趣,不避丑、俗;形式上偏爱新巧,自由而灵活;以及叙事因素的加强等几大特点,在后世最成熟的元散曲中均被承续下来,稳定地存在着。后世元散曲中最具曲味儿的作品,恰恰也得益于在此基础之上的生发、再创造,所以我认为这几大特点正是元散曲的先天特质之所在。

四

最后,还想提出些问题,即宋代的市井俗曲为什么具有这样的特质?市井俗曲跟同时期的俗词、以及词中的俳体如何区分?这些问题都很值得思考。限于学力,此不赘述,期待方家的指教。这里只简单地概述一下我的大致思路。

伴随着城市商业经济繁荣,宋代民间的百戏伎艺繁盛,灌园耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎"条、周密《武林旧事》卷六"诸色伎艺人"条、卷十"官本杂剧段数"条,以及吴自牧《梦粱录》、孟元老《东京梦华录》等书中都有相关的记载。在经济发达的城镇中,活跃着杂剧、傀儡、影戏、说话(话本小说)、嘌唱、唱赚等各种俗文艺样式,以供给市井细民的娱乐消费。跟言志、抒情、载道的诗文不同,这些俗文艺以娱乐休闲为目的,追求感官上的奇巧、新鲜、有趣,其内容、体式、趣味等方面,无不深深地带有这种痕迹。发源于此种俗文艺大潮中的散曲,从一开始就濡染了一样的颜色,具有一致的品性。下层社

会的世俗人情、审美趣味,无不渗透在这一新生文艺样式的题材、形式、风格等当中。

所以,如果我们能够搞清楚它产生的原因背景,并厘析其特点,必将有利于把握元散曲的诸多问题,如性质、特点、发展、流变等。因为,元散曲的先天特质,决定着它的面貌和特性,乃至影响着它的发展和定型,最终促使它生长为一种迥异于诗文的新诗体。

注释:

[1]参见杨栋《中国散曲学史研究》第二章“散曲起源与元前之跟踪”,第 32～47 页,高等教育出版社 1998 年版。

[2]王文才:《元曲纪事》,第 280 页,人民文学出版社 1985 年版。

[3]杨栋:《中国散曲学史研究》,第 52 页,高等教育出版社 1998 年版。

[4]杨栋:《冀南出土磁窖器物上的金元词曲》,第 90～95 页,《文艺研究》2004 年第 1 期。

[5]刘崇德:《燕乐新说》,第 213、351、378 页,黄山书社 2003 年版。

[6][宋]吴曾:《能改斋漫录》卷十七,清初钱氏述古堂抄本(清陈状猷跋)。

[7][清]张宗楠辑:《词林纪事》,中华书局 1959 年版。

[8][宋]胡仔纂集,廖德明校点:《苕溪渔隐丛话》,第 326、328 页,人民文学出版社 1962 年版。

[9]唐圭璋编纂,王仲闻参订:《全宋词》,第 666 页、2357 页、4619 页,中华书局 1999 年版。

[10]隋树森编:《全元散曲》,第 168 页,中华书局 1964 年版。

[11][宋]江万里:《宣政杂录》,长沙,商务印书馆影印明李栻辑历代小史丛书本,第 16 册,民国 29 年(1940)。

[12][宋]曾敏行撰,朱杰人标校:《独醒杂志》,第 45 页,上海古籍出版社 1986 年版。

[13][元]盛如梓:《庶斋老学丛谈》,清刻本,长塘鲍廷博知不足斋丛书第二十三集,清嘉庆 10 年(1805)。

[14]王文才:《元曲纪事》,第 282 页,人民文学出版社 1985 年版。

[15][宋]陈元靓:《纂图增类群书类要事林广记》,第 197～198 页,中华书局再次影印元后至元六年郑氏积诚堂本 1999 年版。

[16][宋]陈世崇:《随隐漫录》卷三,明刻本,明商浚编《稗海续》本。

[17][明]蒋一葵:《尧山堂外纪》,明万历舒一泉刻本,前有郑振铎跋。

[18][元]戴表元:《剡源集》,见《丛书集成新编·文学类·诗文别集》,总第65册,第423页,台湾,新文丰出版公司发行,民国1974年版(1985)。
[19][明]宋濂:《元史》,第4336页,中华书局1976年版。
[20][明]洪楩编,谭正壁校点:《清平山堂话本》,第2～4页,上海古籍出版社1987年版。
[21][金]刘祁:《归潜志》,第116～117页、145～146页,中华书局1983年版。
[22][元]杨瑀《山居新话》,影印《文渊阁四库全书》本,子部小说家类,总第1040册,第372页。
[23][元]王恽:《玉堂嘉话》,丛书集成初编墨海金壶本,第49页,商务印书馆1939年版。
[24]中华书局编辑部《二十四史·史记》,第27～29页,中华书局1997年版。
[25]邓绍基主编《元代文学史》,第313页,人民文学出版社1991年版。其中散曲部分由吕薇芬先生执笔。
[26]灌园耐得翁《都城纪胜》,武林掌故丛编第一集,第8页,扬州,江苏广陵古籍刻印社1985年版。

(作者单位:首都师范大学文学院2002级博士生)

唐乐府辨

□周期政

唐代是我国文学史上和音乐史上都极为重要的一个时代,在文学史上它开创了中国文学史上著名的唐代文学,涌现了一大批文学史杰出的诗人和文学家,尤其在诗歌的创作上出现了空前的繁荣,古体诗继续发展达到极盛,近体诗走向成熟并达到辉煌,乐府诗也在汉魏乐府的基础上,进一步发展成为唐代一种极富表现力的艺术形式,曲子词由蕴酿出现并且达到相当高度的繁荣。无不留下浓墨重彩的一笔。在音乐史上,中国边地少数民族的音乐与中国传统的"九代遗乐"、"华夏遗声"相互融合,产生出新的燕乐,并对后世的音乐产生极为深远的影响。随着音乐的繁盛,与音乐相结合的文学也多种多样,不仅有乐府诗,而且出现了与新音乐结合的绝句、律诗、曲子词等新的文学形式,并都达到了极为繁盛的局面,奠定了后世词曲基础。前人把汉魏以来的入乐歌唱的诗歌称为乐府,而唐代由于音乐、文体等的变化,这一名称也变得更为含混,故有一辨之必要。有的别出声诗与曲子词,有的分为乐府、曲子词、律诗绝句等。

乐府是汉武帝时建立起来的一个管理音乐的官署,后人称配合其音乐形式的诗歌称为乐府诗。随着时间的推进,这一概念也发生演进,其内涵和外延都不断的扩大,赋予它越来越多的内容,以致于乐府这一概念变得极为含糊不清,没有一种具体明确而统一的说法。当然在唐以前,乐府的含义相对固定,指的主要是合乐歌唱的音乐文学形式,而且唐以前由于音乐的形式也比较单纯,所以这一时期的乐府概念要具体而明白得多。但到了唐以后,这一概念就不断地变化,其外延也不断地扩大,人们不但把唐代的入乐的律诗、绝句、曲子词称为乐府,宋代的词,元代的曲和明清的传奇也一概被笼统地称之为乐府。总之,一切可以配合音乐的文学现象都可以称之为乐府。这是一种最广义的乐府。所以刘尧民把乐府称为一个大杂货店"知诗和乐

府并没有分别，'诗乃乐之词'，诗入乐叫做'乐府'，不是乐府里面另具有一种特别的诗体。实际所谓的乐府简直是一个诗歌的杂货店，里面什么诗体都有。长短句也有，整齐句也有，五言、六言、七言、杂言诗应有尽有。"（刘尧民《词与音乐》，第19页，昆明，云南人民出版社，1982）而最为复杂的时代当推唐代。这是由于唐代在音乐与文学上都是一个承前启后的时代，前代的旧的音乐还在延续，发挥它的影响。而隋以来产生的新的音乐形式——燕乐也蓬勃发展起来，并取代旧有音乐的主流地位，而适应这一新音乐的文学也随之发生变化，因而出现了配合这一新音乐的新的诗歌形式，这就是唐代的曲子词，宋词的前身。

纵观文学史上对唐乐府的指称，或谓指唐代的古诗，或谓指唐时的律诗、绝句，或谓指唐时的曲子词，莫衷一是。当然，今天的文学史为避免混乱，一般都不用唐乐府一词，但古代的典籍中却经常可以见到，而且用到乐府的时候随意性比较大，范畴比较广，故有一辨之必要。

一、唐乐府的名称

唐宋时代人在运用乐府或称乐府，或称古乐府，或直接称乐府，似乎已开始有意识地加以分别，但并不是很严谨。一般而言，他们称前代的华夏遗声为古乐府，称唐代文人因事命题，模拟汉魏乐府而作的诗作为新乐府，或拟乐府，或新题乐府，隋时开始出现而唐代始称的曲子词为乐府或曲子。乐府概念发生了又一次大的变化。在唐代初期，王杨卢骆的时代，他们运用乐府概念，还多半是沿用六朝时的概念，其乐府多仍指配合清商乐而歌唱的乐府诗歌。如杨炯在为《王子安集》作的序中说："讨论汉魏，迄于晋代，删其诏命，为百篇以续书。甄正乐府，取其雅奥，为三百篇经续诗。"（四部丛刊本《杨楹川集》卷第三）到了盛、中唐以后由于杜甫等的因事命题乐府诗的影响，新乐府诗大量涌现，虽名为乐府，然而未必尽合乐歌唱，完全是一种新的诗歌体式。元稹为杜甫写的墓志铭说李白工乐府，可与杜甫比肩："余观其壮浪纵恣，摆去拘束，模写物象，及乐府歌诗，诚亦差肩于子美矣。"（四部丛刊本《分门集注杜工部诗》序）李白的乐府还有汉魏的遗意，而杜甫的乐府则因事命题已全无古意，这种评价并不很客观。元稹《叙诗寄乐天书》中说："其中有旨意可观，而词近古往者为古讽，意亦可观，而流在乐府者为乐讽，

词虽近古而止于吟写性情者为古体,词实乐流而止于模象物色者为新题乐府。"(四部丛刊本《元氏长庆集》卷第三十)把自己模拟乐府所写的诗称为新题乐府,而把合乐可歌的称为乐府。

白居易是新乐府诗的代表人物,其集中用到乐府时也有"新乐府"、"古乐府"和"乐府"之不同名称,其用"乐府"时则大抵泛指前代的可以歌唱入乐的歌词,用"新乐府"时则多半为唐人拟乐府。"古乐府"则主要指沿袭汉魏六朝时的古乐曲,而非时人之作甚明。"文场供秀句,乐府待新辞。天意君须会,人间要好诗"(《读李杜诗集因题卷后》四部丛刊本《白氏长庆集》卷第十五)这里的乐府很显然是指乐曲,仍然用的古意。"因事立题,题为新乐府者,共一百五十首,谓之讽喻诗"(《与元九书》四部丛本《白氏长庆集》卷第二十八)可见唐时人们用乐府这一概念很是混杂。在唐人看来,只要是汉魏时的诗歌或者与汉魏时的诗歌类似的都可称之为乐府,它既可以指乐曲,也可以指配合乐曲的歌词。更多的时候他们并未考虑到歌与不歌,而只是把乐府当成一种诗歌的体式。我们看看唐人别集目录中的乐府多半是指古诗一类,就可以知道。

而到了宋代时候,人们运用到乐府的时候,概念相对就明晰了一些了。古乐府一般指汉魏六朝时的乐府,而用乐府称宋时的长短句的词。我们看宋人的别集,此时集中的乐府多指的是词了。如四部丛刊本《于湖居士文集》卷第三十一则为"乐府",收录的就是词。如王灼《碧鸡漫志》:"唐中叶虽有古乐府,而播在声律则鲜矣,士大夫作者不过以诗一体自名耳。盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛,今则繁声淫奏,殆不可数。古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也。后世风俗益不及古,故相悬耳,而世之士大夫,亦多不知歌词之变。"(《词话丛编》本,北京,中华书局,1986)此后,乐府更多的时候指的是长短句的词了,因为宋时词成了歌唱的主流。

二、唐乐府的音乐

唐代乐府配合的音乐很复杂,有所谓燕乐、雅乐、清乐、道调、法曲等名目。这些音乐之间关系极为复杂,有的互相交叉,有的互相包含。在《乐府诗集》中配合以上五种音乐种类的诗歌都可以找得到。郊庙歌词都是属于雅乐系统,众所周知,不必考辨。清乐在唐虽然已经走向衰败,但仍然保存有三十二曲。《旧唐书·音乐志》记载:"隋室已来,日益沦缺。武太后之时,

犹有六十三曲，今其辞存者，惟有《白雪》、《公莫舞》……等三十二曲。《明之君》、《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七首。”（长沙，岳麓书社，1997）燕乐是隋唐以来新兴的一种音乐形式，它是边地少数民族音乐与内地音乐相互融合的结晶，虽然变的成分比继承的成分更多，但它仍然是合乐歌唱的艺术形式。《乐府诗集》中录“近代曲辞”四卷，全是燕乐系统内的歌词。“近代曲辞”是指唐代合乐的歌词，这些歌词与唐以前所合之清乐系统不同，故有的人不把它看成是乐府，而认为是词。其实，词是乐府的新变而已。《四库全书提要》的编者看得很清楚，其卷一九八集部词曲类云：“然三百篇变而为古诗，古诗变而近体，近体变而词，词变而曲，层累而降，莫知其然。究厥渊源，实亦乐府之余音，风人之末派。”（北京，中华书局，1965）这种看法虽有对词曲的贬视，但从合乐入歌的角度看这种观点是正确的。

至于道调和法曲则沿有不少分歧，究竟是属于燕乐系统，还是属于清乐系统，聚讼纷纭。刘崇德先生通过全面考察“认为道调、道曲为与佛曲相对的道教内容或道教典仪之曲类，其创为高宗时的白明达所制，可能采用的龟兹部律。”（《燕乐新说》，合肥，黄山书社，2003）可知道调是属于燕乐系统。法曲，凌廷堪《燕乐考原》认为是“盖天宝之法曲即清乐，南曲也。胡部即燕乐，北曲也。”把它看成是清乐的体系。而刘尧民根据“合胡部者为燕乐”的原则，认为“仍然是广义的燕乐系统内的东西，就名为燕乐的精华也不为过。”（刘尧民《词与音乐》）。刘崇德先生从其律调出发，断定法曲属于清乐系统。“故法曲并不在燕乐十部中，燕乐中胡部乐俱宫商角征羽五调。”而清商部则不俱五调，法曲仅为清商乐之分支，且其律犹为清商短律小调式，故燕乐五调并非指法曲五调。”（《燕乐新说》，合肥，黄山书社，2003）《乐府诗集》新乐府辞对法曲的解释也可证其为清乐。“唐会要曰：‘文宗开成三年，改法曲为仙韶曲，按法曲起于唐，谓之法部。其曲之妙者，有《破阵乐》《一戎大定乐》《长生乐》《赤白桃李花》，余曲有《堂堂》《望瀛》《霓裳羽衣》《献仙音》《献天花》之类总名法曲。’白居易传曰：‘法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。’太常丞宋沆传汉中王旧说曰：‘玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏，天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作。识者深异之。明年冬而安禄山反。’”（《乐府诗集》卷九十六，北京，中华书局，1979）

三、唐乐府流变

唐时乐府的发展情况如何，历来有不同的看法。一类认为到唐时乐府已成绝响。如王灼《碧鸡漫志》卷一："隋氏取汉以来乐器歌章古调并入清乐，余波至李唐始绝，唐中叶虽有古乐府，而播在声律者则鲜矣，士大夫作者不过以诗之一体自名耳。"沈德潜在《唐诗别裁集序》中说："唐人达乐者已少，其乐府题，不过借古人体制，写自己胸臆耳，未必尽可被之管弦。故杂录无名体中，不另标乐府题目。"因而不立乐府一目。唐宋人的诗集中虽然时有乐府一类，但仅只是一种诗歌体式，并不一定是指合乐歌唱的形式。

今人任二北先生也认为："故若以声言，到声诗既盛时期，唐以前之古乐府诗已多绝响，开元以后之长短句辞益见滋荣，后者因潜在民间，不登简牍，前人遂以为元。"(《唐声诗》，上海，上海古籍出版社，1980)如果从汉魏音乐的角度去看，不从音乐进化的角度看的话，唐代乐府确实已成绝响。

另一类观点认为词是乐府新变的结果。如清代谢章铤《赌棋山庄词话》："六代以还，乐府浸废，而声音之道终古不亡，乃寄之绝句，乃寄之填词，然则填词真乐府之嫡传也。……则词实起于唐，实转于五七言歌法，不能祧唐及六代而直祖汉人。"(《词话丛编》本，北京，中华书局，1986)《四库全书提要》(卷一九九集部词曲类)《钦定曲谱》："自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者皆绝句也。唐人歌诗之法至宋亦不传，其所歌者皆词也。宋人歌词之法至元又渐不传，而曲调作焉。"他们认为唐代的乐府(即指唐宋词)是直接在古乐府的基础上发展起来的。元代的左克明虽然在其《古乐府》中不录唐人的乐府歌诗，但他并不是认为唐人的乐府已成绝响，而是认为"唐人祖述尚多，非敢弃置，盖世传者众，弗赖于斯。是编也，谓古乐府，故独详于古焉"(《四库全书》本《古乐府》序)。既然乐府都是合乐歌唱的诗歌，当然就允许长短句的词纳入乐府的范畴。

有的人囿于音乐系统的限制，仅仅把清乐系统的音乐看成是乐府，而把配合燕乐系统的曲子词看成是另外一个系统，故而常常产生矛盾，只是把唐代的五七言绝句与律诗看成是可歌的，当成乐府，而认为唐代的乐府已成绝响，殊不知唐代的音乐文学在新的音乐的陶冶下，发生了一些变化，激发了新的活力。如果我们囿于音乐的统系而不承认其为乐府，则魏晋六朝时的

音乐也是在不断变化的,也不全是汉代音乐的原貌。以发展的眼光来看的话,则自可以把唐代的律诗绝句与长短句词都可以看成是乐府。则唐代乐府并未绝响,恰恰相反,是更为繁盛。

四、唐乐府的体式

由于唐代的音乐形式众多,唐人配合音乐的文学形式也是多样的,既有配合雅乐、清乐等的歌诗,属于传统的乐府古诗,也有配合唐代曲子的长短句辞,属于燕乐系统。对于传统的乐府歌诗,人们不难接受,如《全唐诗》卷三十二《词》下注说:"唐人元乐府用律绝等诗,杂和声歌之,其并和声作实字,长短其句以就曲拍者为填词。开元、天宝肇其端,元和、太和衍其流,大中、咸通以后,迄于南唐、二蜀,尤家工户习以尽其变,凡有五音二十八调,各有分属,今皆失传。"意谓唐人歌诗用的是律绝等诗歌形式,后又产生出新的长短句词。方成培《香研居词麈》说:"自五言变为近体,乐府之学几绝,唐人所歌,多五七言绝句,必杂以散声,然后可以被之管弦,如《阳光》必至三迭而后成音,此自然之理,后来遂谱其散声,以字实之,而长短句兴焉。"当然,这是从词的产生的角度来立论的,而且并不正确,任二北先生在唐声诗中对这种说法给予了彻底地批驳,而确立了唐代歌声诗与唐代的歌长短句辞是同时进行的,并不是歌诗之法敝,而转为歌词的观点。但他们也看到了唐代歌诗的情况。而至于曲子词则更是唐代歌唱艺术的主体,如果不从乐府的角度考虑的话是很容易接受的。

从前面的辨析可以看到,唐乐府仍是合乐的歌诗,它是配合唐代的音乐艺术的文学表现形式,其所配合的音乐不仅可以是上承汉魏的清乐、雅乐,也可以是唐代新兴的音乐——燕乐,隶属于多个音乐系统,如果从广义的燕乐系统看,清乐也是属于燕乐系统的,这样,把属于燕乐系统的长短句涵盖进去似乎更为恰当。这样,乐府的诗歌体式不但包括唐代的律诗、绝句等齐言诗体,也自然包含配合燕乐的长短句歌词。

(稿件来源:中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位:湖州师院)

批把与元白诗、元杂剧

□刘新文

批把:两字从手为意符,比巴为音符,可见与手有关。东汉应劭《风俗通义》卷六《声音批把》:"谨按此近世乐家所作,不知谁也。以手批把,因以为名。长三尺五寸,法天地人与五行,四弦以象四时。"也作"枇杷","琵琶"。查《辞源》"枇杷"条:常绿树木果可食,叶能入药,产于我国南方各省。或谓以叶形似琵琶而名。辞源解释"琵琶"有四弦、六弦之别,桐木制,曲首长颈,下椭圆,面平背圆。旧皆用木拨,至唐始废拨用手,谓之搊琵琶。搊音抽,意为用手指拨弄筝或琵琶等弦索乐器。搊琵琶即为手弹琵琶。刘肃著《大唐新语》八《文章》条中讲:"刘希夷……善搊琵琶,尝为《白头咏》。"《说郛》二十中(引段安节《琵琶录》)讲贞观中裴路儿弹琵琶,始废拨用手,今所谓搊琵琶是也。应劭为东汉灵帝时人。他言近世乐家所作,可见最迟在东汉时琵琶被乐家演奏,已为司空见惯之事。相传周武帝时,有个龟兹人名叫苏祇婆的跟随突厥皇后来中原(国),善弹琵琶。到汉武帝时,用江都王刘建之女为公主,嫁给乌孙国王莫昆,称之为乌孙公主。《宋书·乐志》引傅玄《琵琶赋》云,"汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,故使工人裁筝、筑,为马上之乐。欲从方俗语,故名曰琵琶,取其易传于外国也。"[1](P47)途中马上弹琵琶,这是为了安慰公主去国之思。此后,西域便盛行弹琵琶。唐代琵琶名手众多,开元时智怀智的琵琶鹍鸡筋作弦,以铁片弹奏。盛唐边塞诗人李颀在《古从军行》中还写道:"行人刁斗风沙暗,公主琵琶幽怨多。野云万里无城廓,雨雪纷纷连大漠。"[1](P46)用此典故表现了边地荒凉,使人愁悲思乡。

在唐代的燕(宴)乐中,除了少数传统的清商曲保留了汉族的乐曲外,大都由外来音乐改编而成。演奏燕乐琵琶是其中最重要的乐器。那时的琵琶种类较多,如有龟兹琵琶、忽雷、五弦等,其形状及特点相似于琵琶,也统名琵琶,唐段安节《乐府杂录》上称:唐代的琵琶,分为曲项与直项两种,直项传

入中原较早,曲项则为南北朝时才传进来。唐武德初年和贞观十六年(642),将隋朝颁布的"七部乐"和"九部乐"扩展成"九部乐"与"十部乐"(即清商、西凉、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽及讌后(结束曲),其中"龟兹"与"西凉"影响更大)这"九部乐"与"十部乐"离不开琵琶,尤以五弦琵琶用得最多,它计有26声,有五弦、空弦散音、四相弦音及一孤柱音。它的形状比一般琵琶小一些。五弦琴后来传到日本。日本奈良寺大寺正仓院现在保留的螺钿紫檀五弦琵琶,便是唐代传过去的物证。中唐诗人韦应物写过《五弦行》:"美人为我弹五弦,尘埃忽静心悄然。古刀幽磬初相触,千珠贯断落寒玉。……如伴风流萦艳雪,更逐落花飘御园。独风寥寥有时隐,碧霄来下听还近。"在诗中韦应物用多种比喻:刀磬相触、千珠线断、如落寒玉、风流萦艳雪、落花飘御园、独风寥寥、碧霄来下,将演技的高超精湛,乐曲的优美动听多变,以及弦弦拨动了诗人的情思,引出了种种诗情画意,都刻画得活灵活现。诗人用诗对五弦琴进行了颂扬,也使诗化的旋律在读者耳畔响起。诗人不由得感叹道多么美妙的音乐啊!"言之不尽声能尽,末曲感我情,解幽释结和乐生。"五琴的艺术魅力还有什么可以比美呢?

中唐大诗人白居易也写过《五弦弹》:"五弦弹,五弹,听者倾耳心寥寥,赵璧知君入骨爱,五弦一一为君调。第一第二弦索索,秋风拂松疏韵落。第三第四弦冷冷,夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑,陇水冻咽流不得,五弦并奏君试听,凄凄切切复铮铮,铁击珊瑚一两曲,冰写玉盘千万声。铁声杀,冰声寒,杀声入耳肤血寒,惨气中人肌骨酸。曲终声尽欲半日,四座相对愁无言。"这诗多用叠音象声词与多种多样贴切的比喻:"索索"(瑟瑟:秋风吹动草木声)"冷冷""凄凄""切切""秋风拂松疏韵零落""夜鹤思子笼中悲叫"、"陇水冻咽滞涩难流""铁击珊瑚冰写玉盘"、"惨气如针贬骨酸寒"……细致逼真生动有层次写出了乐曲的悲咽低沉、忧郁凝结、若有若无、复又凄凄切切、铮铮乍破的富于变化,将哀怨愁绝之音描绘的淋漓尽致、如在耳旁,令人读之动容又似曾相识,不由不想起白居易写音乐的代表作《琵琶行》:

浔阳江头夜送客,枫叶荻花秋瑟瑟(一作索索)。主人下马客在船,举酒欲饮无管弦。醉不成欢惨将别,别时茫茫江浸月。忽闻水上琵

> 琶声，主人忘归客不发。寻声暗问"弹者谁?"琵琶声停欲语迟。移船相近邀相见，添酒回灯重开宴。千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。转轴拨弦三两声，未成曲调先有情。弦弦掩抑声声思，似诉平生不得意（一作志）。低眉信手续续弹。说尽心中无限事。轻拢慢捻抹复挑，初为霓裳后绿腰，大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。间关莺语花底滑，幽咽泉流水下滩（一作冰下难），冰泉冷涩弦凝（一作疑）绝，凝绝不通声渐（一作暂）歇。别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声。银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣。曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛。东船西舫悄无言，唯见江心秋月白。

以上诗句是原诗的前二部分（第三第四部分省略），第一部分（到犹抱琵琶半遮面）写江边送客，偶闻琵琶声，写出时间、地点、人物、环境。第二部分通过对琵琶女弹奏乐曲的精心描摹，揭示其"幽愁暗恨"的内心世界。这一部分对音乐的描写独到精妙，使抽象的声觉（乐声）变成可触可感的视觉通觉，极富形象性。在白作以前，我国诗赋对音乐的描写，大都较简单，一般重在描绘演奏乐曲的效果，如使动物蛰伏不动、静听其音，再就是进一步运用比拟，渲染演奏时的环境气氛。虽能兼用几种手法，总给人单调之感。白作突破了前人的局限。把对琵琶乐曲的描绘提高到一个新高度、新水平，脍炙人口，千古传诵，备受称赞。它的成功表现以下三方面：其一为想象丰富，比喻繁多又精妙新颖。如用"急雨"喻大弦，用"私语"喻小弦，将嘈嘈大弦的沉重舒长，将切切私语的小弦的轻柔急碎的音响声调，形象地和盘托出，更妙在又将两者错杂糅合，用"大珠小珠落玉盘"来比喻琵琶声的高低错杂及清脆悦耳，用"花底鸟鸣""莺语声声"比喻乐声的宛转流利，用"泉流冰下"比喻乐声的幽咽微弱、若有若无，用"冰泉冷涩"比喻乐声像冰下流动的泉水那样滞涩幽冷。又用"银瓶乍破水浆溅射"与"铁骑突出刀枪齐鸣"来比喻乐声暂停以后的雄壮激越铿锵作响和突然高扬，又用"裂帛"比喻乐声结尾时响亮强烈而又清脆。这种种比喻皆为新颖精妙，把抽象的音乐形象具体鲜明地描绘出来。"大珠小珠落玉盘"形容乐声叮咚作响更是神来之笔。段玉裁《经韵楼集》卷八《与阮芸台书》中讲"'泉流水下滩'不成语，且何以与上句属对?

昔年曾谓当作‘泉流冰下难’,故下文接以‘冰泉冷涩’。难与滑对,难者,滑之反也。莺语花底,泉流冰下,形容涩滑二境,可谓工绝。”这是古文大家对白比喻的高度评价,其言不谬。从中可见这亦为神来之笔,工绝新颖。其二,细致逼真描写出弹琵琶的指法娴熟动作多变。此诗写出弹者指法动作富于变化,先是“转轴拨弦”“未成曲调先有情”,后是“弦弦掩抑”(掩抑一种说法为弹奏时掩按抑遏的手法)。然后是低眉随手连续弹奏,似有无限心事,更妙在“轻拢慢捻抹复挑”七字中连用“拢”“捻”“抹”“挑”四个动词,写出了左手指扣弦,左手指揉弦,右手指下拨,右手指上拨的准确细微的指法变化,精到具体,给人很深印象。另外,“曲终收拨当心画”,曲子接近尾声又用拨子(形略如薄斧头状)在琵琶四根弦的中部划过,术语叫“收拨”是表示乐曲结束时常用的右手手法。其三:描绘乐声技巧中又注重用其表现奏者感情变化,所谓声情者也。琵琶女把她的不幸痛苦全都诉诸琵琶的演奏乐声之中:转抽拨弦三两声,未成曲调先有情,弦弦掩抑声声思,似诉平生不得意。低眉信手续续弹,说尽心中无限事。随着琵琶乐曲的不断变化和丰富发展表现出了琵琶女的痛苦欢乐,幽藏哀愁与怨恨、愤怒与不平等等内心复杂的感情。这样便作到了声情并茂,使听者的内心与乐声得到交流融汇、产生共鸣,有助于深化后半部那种“同是天涯沦落人”的慨叹。

一般而言,大家都知道以上所谈《琵琶行》,不知元稹也写过《琵琶歌》。此诗为七言歌行体,叙述了歌妓管儿演奏琵琶曲的往事。管儿是琵琶大师段善本的弟子,一生在市井演奏未入宫闱。元稹曾在船上听其演奏:“平明船载管儿行,尽日听弹无限曲。”管儿能弹的曲子无限知者鲜少:“‘霓裳羽衣’偏宛转,‘凉州’大遍最豪嘈,‘六么’、‘散序’多笼捻。”从中可见管儿善弹《羽衣》、《凉州》等乐曲,很有特点,元稹是管儿的知音,“若有知音鉴赏,不辞遍唱阳春”,管儿的演奏,因诗人的理解呼应(我闻此曲深赏奇)而弹了一曲又一首,曲曲不断,忘情陶醉其中,双泪落下,长长自悲,以至“泪垂捍拨朱弦湿”。那弹奏的琵琶的声音是“冰泉呜咽流莺涩,因兹弹作《雨霖铃》,风雨萧条鬼神泣。一弹即罢又一弹,珠幢夜静风珊珊,低回慢弄关心思,坐对燕然秋月寒。月寒一声深殿磬,骤弹曲破音繁并,百万金铃旋玉盘,醉客满船皆暂醒。”可见在元稹等人的叫好声中又弹奏了一曲《雨霖铃》。此曲传为唐明

皇雨中听到马铃声，而更加悲切怀念杨贵妃，管儿也动了情以至惊风雨泣鬼神，那曲曲琵琶声绵延不断，时而高亢，骤弹曲破繁音并作，犹如百万金铃惊天动地；时而低沉，珠幢夜静，风雨声声舒缓，丝弦犹如流莺呜咽低涩。你瞧元稹也是多么巧妙形象写出音乐声的富于变化。从"著作拖罇命管儿，管儿久别今方睹"进入此诗的后半部，叙述了两人久别多年后的相逢，以及重逢后又弹"六么"声依旧，"声迢迢"，"猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄；逡巡弹得'六么'彻，霜刀破竹无残节。幽关鸦轧胡雁悲，断弦砉騞层冰裂"。

几年后，作者被贬江陵司曹参军听到了另一位叫铁山的琵琶手的演奏，相似的乐曲勾起他对往事的回忆，"始为管儿作此歌"（指琵琶歌）并遥寄这位艺术家。这诗中流露出了变迁兴衰的悲哀。

这首诗叙事中夹杂着对琵琶演奏的描绘，听曲的感受与悟得，八十来句，一波三折。诗的末尾则转向对年轻琵琶好手铁山的殷切希望。铺得开，收得拢，在构思、写法上和白作对照，有不少相似之处：如刻画弹奏的技法有"捍拨"、"笼捻"、"低回"、"慢弄"等，白居易则写有"转轴拨弦"、"低眉信手"、"轻拢慢捻抹复挑"、"曲终收拨"等。元稹描绘琵琶声音为《凉州》豪嘈、《羽衣》宛转，"冰泉呜咽流莺涩"，"风雨萧条鬼神泣"。"珠幢夜静风珊珊""坐对燕然秋月寒""骤弹曲破音繁并""百万金铃旋玉盘""猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄"等等。而白居易则为"初为霓裳后六么，大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如私语"。"大珠小珠落玉盘""间关莺语花底滑，幽咽泉流冰下难""冰泉冷涩弦凝绝""银瓶乍破水浆迸，铁骑突出刀枪鸣"等等。细细对照品味你看这两者是多么相似！但元作在心理描绘及人物情态的刻画上则不如白作生动深刻。

另外白居易也写过歌咏王昭君的诗歌《昭君愁》。提起王昭君，也和琵琶有关系。初唐董思恭《王昭君》写道"琵琶马上弹，行路曲中难，汉月正南远，燕山直北寒"。另唐宋诗人上官仪、张祐、王安石、欧阳修、司马光、梅尧臣、刘敞、曾巩都写过咏王昭君的咏史诗，以互相酬唱。王昭君史有其人，但传说戏曲与史实多有不符。《汉书·匈奴传》记载："竟宁元年，单于复入朝，礼赐如初……单于自言愿婿汉氏以自亲。元帝以后宫良家子王嫱字昭君赐单于。单于欢喜，上书愿保塞上谷以西至敦煌，传之无穷，请罢边备塞吏卒，

以休天子人民。”《后汉书·南匈奴列传》则言:“昭君字嫱,南郡人也。初,元帝时,以良家子选入掖庭。时呼韩邪来朝,帝敕以宫女五人赐之。昭君入宫数岁,不得见御,积悲怨,乃请掖庭令求行,呼韩邪临辞大会,帝召五女以示之。昭君丰容靓饰,光明汉宫,顾影裴回,竦动左右。帝见大惊,意欲留之,而难于失信,遂与匈奴。生二子。及呼韩邪死,其前阏氏子代立,欲妻之。昭君上书求归,成帝敕令从胡俗,遂复为后单于阏氏焉。”[2](P85、86)

正史没有记载昭君不肯行贿,遂不能案图召幸的事。后匈奴入朝求美人,于是元帝案图以昭君许之。及去召见貌为后宫第一,善应对,举止闲雅,帝悔之,而……重信于外国故不复换人。乃穷其事。画工杜陵毛延寿、安陵陈敞、新丰刘白、龚宽、杜阳望、樊育皆弃市,没收家资都有巨万。这些情节是葛洪所著《西京杂记》才有。《乐府解题》所言与《西京杂记》相近。孔衍著《琴操》所言近于《后汉书·南匈奴传》。但二者亦有差异,《琴操》所讲为单于遣使(而非本人来)朝贺,元帝宴请之,尽召后宫佳丽,问谁愿嫁匈奴,昭君盛装请行。这与《后汉书》所言呼韩邪单于本人来朝,昭君积悲怨向掖庭令求行不同。《琴操》中才记昭君到匈奴后不妻其子(前单于长妻子)吞药而死,并添加了昭君入宫年岁和青塚的情节。正史是昭君上书请归,汉成帝命其从胡俗,嫁给继位单于(后单于)的。

现在京剧、地方戏及民间传说皆有昭君马上弹琵琶的情节。考此情节,晋石崇《王明君词·序》(避司马昭讳改为明君)中即有了,汉晋间傅玄的《琵琶赋序》中谈到:“故老言汉送乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,使知音者于马上奏之。”石崇的《王明君词·序》恐是受此影响,并引发道:“匈奴请婚于汉,元帝以后宫良家子配焉”,并言过去公主嫁乌孙(国名),令人在马上用琵琶奏乐,以安慰公主在路上思乡念亲等情感。从而下结论“其送明君亦必尔也。”如此看来,马上弹琵琶的人,不是昭君自弹,而是从行之人来弹安慰昭君。故而后人画昭君出塞图,作马上愁容,自弹琵琶,不合石崇明君词原意。后代人作诗赋,又述昭君马上自弹琵琶,实为承袭前人之误。

由于有昭君弹琵琶的记述传说,故而马致远的杂剧《孤雁汉宫秋》在第一折据《西京杂记》写“选勾九十九名,各家尽肯馈送(贿赂毛延寿)”,惟王嫱在毛延寿索要百两黄金,要“选她为第一,一则说家道贫穷,二则倚着她容貌

出众，全然不肯。"毛延寿才心生歹毒"点上些破绽"，使她"十年未得见君王。良宵寂寂谁来伴，惟有琵琶引兴长。""现今退居永巷，妾身在家颇通丝竹，弹得几曲琵琶。当此夜深孤闷之时，我试理一曲消遣咱。"恰值汉元帝知道多有不被宠幸的怨女，"不免巡宫走一遭"，踏着皎洁的月光，忽然听到美妙动听的琵琶声，便下令小黄门"你看是那一宫的宫女弹琵琶，传旨去教他来接驾。"昭君自道接驾不早，当该万死。元帝看她容貌端正称赞她"好女子也呵"便唱[醉中天][金盏儿]两曲称颂昭君美貌并问"看卿这等体态，如何不得近幸?"昭君便讲因贫寒无凑金银与毛延寿，便被点成破绽发入冷宫。元帝一听马上核实，传旨小黄门说与金吾卫便拿毛延寿斩首。元帝又高兴地唱起了另一首[金盏儿]。这支曲子很诙谐，显赫无比的堂堂帝王用极通俗的农民口吻唱来，造成很大反差，流露出多情风种的一种按捺不住的喜悦及洋洋自得的情绪，马上封王嫱为"明妃"。马致远又让元帝再唱[赚煞]以抒喜爱不禁及恋恋不舍的真挚爱情："且尽此宵情，休问明朝话[且云]陛下明朝早早驾临，妾这里候驾，[驾唱]到明日多管是醉卧在昭阳御榻。休烦恼吾当且是要斗卿来便当真假，恰才家辇路儿熟滑，怎下的真个长门再不踏？明夜里西宫阁下，你是必俏声儿接驾，我则怕六宫人攀例拨琵琶。"[3](P3~5)你看元帝对昭君看不够爱不够恨不得时时在一起，是多么诚挚专心，以至害怕别人也仿效拨琵琶取宠。

第二折，写毛延寿秽行暴露，元帝欲杀死他，毛慌忙逃往匈奴，画昭君美容图献给单于，挑唆单于兴兵点名索要昭君，并威胁不给的话，百万胡兵刻日南侵。元帝正在宠爱昭君久不临朝，方才上殿等不得散了又去欣赏昭君，怎割舍得下？便指责满朝文武都是畏刀避箭的懦夫庸才，"干请了皇家俸，着甚的分破帝王忧，那壁厢锁树的怕弯着手，这壁厢攀栏的怕撷破了头"。可尚书五鹿充宗说外国言陛下宠王嫱朝纲废尽，坏了国家。并指责元帝"似纣王只为宠妲己，国破身亡"。元帝反驳(唱道)："俺又不曾彻青霄高盖起摘星楼，不说他伊尹扶汤，则说那武王伐纣。有一朝身到黄泉后，若和他留侯厮遘，你可也羞那不羞。您卧重裀，食列鼎、乘肥马、衣轻裘，您须见舞春风嫩柳宫腰瘦，怎下的教他环佩影摇青塚月，琵琶声断黑江秋?"尚书又讲"兵甲不利又无猛将与他相持"，"望陛下割恩与他，以救一国生灵之命"元帝无

奈感叹千军易得一将难求，指责文武满朝只会“山呼万岁”，只会用美女和亲。昭君为息刀兵，情愿和亲。元帝想明日到灞陵桥送饯，也受到大臣指责。[3](P6~7)

第三折元帝早早来到灞陵桥送别，见到昭君“改尽汉宫妆”，想到“本是对金殿鸳鸯，分飞翼怎承望?”元帝心里实在不忍昭君和亲，不忍作楚霸王，不忍两人作了牛郎织女，又向“文武百官计议怎生退了番兵，免明妃和番者。”[唱][驻马听]宰相每商量，大国使还朝多赐赏。早是俺夫妻悒怏，小家儿出外也摇装，尚兀自渭城衰柳助凄凉，共那灞桥流水添惆怅，偏您不断肠?想娘娘那一天愁都撮在琵琶上。元帝与昭君悲伤相见，命令“左右慢慢唱者，我与明妃饯一杯酒。”元帝本意“尊前捱些时光，且休问劣了宫商(荒腔走板)您则与我半句儿俄延着唱”。[3](P8~9)番使一再催促请娘娘早行，在琵琶伴奏的一曲阳关三叠中不得不行，衬托得悲伤怨别难舍之情更加深厚难忍、肝肠寸断。昭君行至黑江，汉匈交界处望南浇奠，义不受辱跳江而死。单于为之义节所感厚葬昭君，将毛延寿押送至汉朝处治。从前三折可见琵琶是元帝与昭君相见和相爱的“媒介”及昭君受宠的重要因素之一，也是生死离别的陪衬者，是贯穿三折不可或缺的重要道具。马致远改动历史将昭君由良家子改成农民之女，让她在黑水自尽以增加她动人的光采，表彰她的节义也即是表彰热爱故土不受人辱的崇高民族气节和强烈爱国精神。这样虚构和当时元朝的民族岐视政策有关，是汉人仇视元的黑暗统治的民族情绪的一种折光，在一定程度上体现了人民的愿望。剧中演匈奴气势汹汹的索要昭君也不符合历史实际。元帝时，匈奴已一分为二，呼韩邪靠汉朝力量才表面上统一了匈奴。故而才愿与汉和亲称臣称婿，保塞守边。决无逼元帝爱妃之理之势，历史载匈奴只是请求元帝选几个宫女给她未点名要谁，是元帝决定昭君去匈奴，见到昭君惊人之美才后悔的。作者改动历史恐怕也是影射元蒙贵族内侵中原，蛮不讲理奸人妻女。又将普通画工毛延寿改成中大夫索贿未成将昭君图献于匈奴，是谴责献媚于敌的小人，是影射讥讽那些降元的汉人。作者故意写身为九五之尊的大汉天子连自己宠爱异常的妃子都不能保护的可怜相，是通过他的口斥责文武大臣的不能保家卫国，是对宋金亡国的批判。

马致远还写有(与琵琶关系甚深)的《浔阳商妇琵琶行,江州司马青衫泪》。此剧是根据白诗《琵琶行》敷衍生发而成。剧叙写白居易、贾浪仙、孟浩然,听说教访司有个裴兴奴"聪明过人吹箫歌舞、诗词数算,无所不通""尤善琵琶、是京师出名的角妓",便"三人同访一遭去来"。裴接待三人后仰慕白之文才,愿终身相托与之朝来暮往,已是半年光景。唐宪宗嫌文人多尚浮华,以诗酒相胜,不尽心职守,下令中书省将白贬为江州司马(历史上是白因宰相武元衡被刺杀首上书请急捕贼人雪国耻,得罪权贵,被诬不孝,受到谗毁而贬江州)。白觉得与裴兴奴相伴颇洽,便前去"与他说一声"。裴为白饯行。裴表示相别后"再不留人专等相公",白则明言"下官决不相负"。裴从此只在房里静坐,不梳妆不留人。茶客刘一郎看中她想用三千引细茶做场子弟,又用白银五十两作见面礼,又许裴母许多钱,裴母百般劝解,兴奴仍坚拒接待。鸨母与刘定计,差人假称是白居易信使,信使言白居易写完书信便死了。并呈上白书:"……满望北归,以偿旧约,不料偶感时疾,医药不效,死在旦夕,专人走告。勿以死者为念,别结良缘,以图永久。临楮不胜哽咽,伏冀情亮。"兴奴念完书信痛断肝肠连连叫苦、痛哭祭奠烧纸钱,乞求白魂灵重相见。两泪连连流不断、怀疑旋风是白侍郎来也,悲伤不已哭不止。怨恨母亲忒狠卖她与刘一郎,咒母亲到黄泉受酷刑,与母绝别便从刘而去。元稹任廉访使差往江南过江州拜访至交白居易,因元稹行李在船上将酒席移到船上。裴兴奴与茶商也船在江州,刘整天吃酒,抛下兴奴独守空船不由得不怀念白居易而伤感,想睡又睡不着,便命"梅香将琵琶过来,对此明月"发抒愁怀。兴奴抱琵琶弹奏,唱[搅筝琶]:"都是你个琵琶罪,少欢乐足别离,为你引商妇到江南,送昭君出塞北,紫檀面拂金猊,越引的我伤悲。想故人何日回归,生被这四条弦拨俺在两下里,到不如清夜闻笛。"兴奴又"做弹琵琶科"。元白慢慢饮酒,元稹忽然说:"那里琵琶响?"左右云:"是那对过客船上有人弹的琵琶哩。"白居易言道:"这琵琶不是野调,好似裴兴奴指拨。"元稹便命左右着他过来弹一曲,兴奴唱[小将军]"肯分的月色如白日,他不说我的知是鬼。相公啊,怕你要做好事与兴奴尽依得,你则休渐渐来跟底。"白不解地问:"兴奴你是甚意思,越躲的远了?"兴奴观看白的衣服审察言语"你且自靠那边,俺须有生人气,远些儿个好生商议",并取钱投水。白不解,兴奴

答道："我为甚将几佰黄钱漾在水里，便死呵，也博个团圆到底。"[3](P888~892)白居易便叫兴奴近前来问她如何到江州，兴奴此时才觉得白是活人，便埋怨白做的好勾当，装作不知。两人互相埋怨，兴奴道出始终，真相大白，白听了裴所弹琵琶曲做了一篇《琵琶行》。"大姐试看咱"，裴兴奴念诗，但删去了"主人下马客在船……江侵月"四句，又删去"寻声暗问弹者谁"二句，删去了"大弦嘈嘈"至"起敛容"四句。将"白言本是京城女，家在蝦蟆陵下住"，并一成一句"自言家在京城住"。删去"五陵年少"至"翻酒污"四句及"弟走从军"二句，又删去"商人重利轻别离"至"红阑干"六句，删去"浔阳地僻"至"绕宅生"四句，删去"春江花朝秋月夜"二句。将"今夜闻君琵琶语"改成""今夜闻君弹一曲"，删去"感我此言良久立"，"凄凄不似向前声"。另外改动了个别字如"主人忘归客不发"将"发"改成"别"，"重闻"改成"闻之"等等。兴奴乘刘酒醉与白相偕逃离。元稹奏本言白无罪。唐宪宗召白居易回朝复职，又召见了兴奴，她将过去一一禀告皇上，宪宗御断此事，将兴奴复归白居易，与之共享荣光，将鸨母杖六十，刘一郎流放远方。此剧反映了文士才子与商人的矛盾，焦点在争夺妓女及如何对待妓女的爱情。作者批判蔑视商人及鸨母，袒护文士，同情妓女的不幸。

可见剧情基本按白诗写出，但原诗中白与琵琶女为萍水相逢（相逢何必曾相识）亦不著弹者姓名。剧中坐实为裴兴奴。是从原诗序中"问其人，本长安倡女，尝学琵琶于穆、曹二善才"而来。唐段安节的《乐府杂录》中言曹保是唐代著名琵琶演奏家。曹保之子名善才、孙名纲。兴奴与曹纲同辈，两人皆以拢捻擅名。琵琶弹奏分左手、右手，时人称曹纲有右手，兴奴有左手。曹更擅长用拨的技法（声声如风雨），裴则更擅长"下拨稍软"、"拢捻"的技法。白居易写道："拨拨弦弦意不同，胡啼香语两玲珑，谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。"（《听曹刚琵琶兼示重莲》）曹刚即曹纲。此诗概括出曹纲的卓绝的技巧，令人喜爱的难以割舍，以至想入非非，想把曹刚的手嫁接到重莲（白身边的歌妓）手上（衣袖中），以便能时时听到美妙的琵琶声。

段安节在同书中还讲到曹纲的众弟子中，廉郊最有灵性，曹纲逢人便夸赞这一得意门生。一次廉宿于别墅，时值风清月明，他坐在塘边，怀抱琵琶弹[蕤宾调]，忽闻池塘里有跳跃之声，误认为是鱼儿跳跃，便又弹别的调子，

不闻水中响动。廉又重弹蕤宾调,那跳跃之声即又重现,反复几次廉郊则将琵琶弹拔得更响更用力,须臾即见明晃晃的东西,铿然一声跃出水面来到岸边,仔细辩认原来是"方响"(一种打击乐)。据说蕤宾调与铁相应,此乐器为铁制。弹琵琶的铿锵激越之声产生的巨大吸引力则将方响吸引到岸上。不管你信不信这个传说,足证廉郊拨法精妙,深得老师的精髓,足证琵琶的巨大吸引力,感染力。可惜的是这种弹法今天难以重现了,难于领略了。

与《青衫泪》同题材的剧目还有明顾大典的《青衫记》传奇,仿白作而增饰之,现有传本。清蒋士铨《四弦歌》杂剧,按白原诗写剧,赵式曾作传奇《琵琶行》今存。另敦诚作有《琵琶行》杂剧已佚。

注释:

[1]朱东润:《中国历代文学作品选》,上海,上海古籍出版社 1980 年版。

[2]刘新文:《录鬼簿中历史剧探源》,天津,南开大学出版社 1989 年版。

[3]臧晋叔编:《元曲选》,北京,中华书局 1996 年版。

(作者单位:漳州师范学院)

金声玉振

——儒家乐论对上古礼乐制度的阐释

□张树国

所谓“金声玉振”即古代乐论所说的“声乐之象”,“金声”指青铜编钟,“玉振”即编磬,合称为金石之乐。金奏与其他乐器配合应用于先秦时代庙堂乐奏体系中。古代仪式乐章注重“金奏”,《周礼·钟师》:“掌金奏”,郑玄注:“金奏,击金以为奏乐之节。金,谓钟及镈。”“金奏”在典礼仪式中应用广泛,《国语·周语》:“金石以动之,丝竹以行之,诗以道之,歌以咏之,匏以宣之,瓦以赞之,革木以节之。”从而形成完整的“声乐之象”。这些“乐象”的音品,据《荀子·乐论》中说:

> 声乐之象:鼓大丽,磬廉制,竽笙箫和(王引之曰:“箫”当为“肃”,言竽笙之声既肃且和也。),筦籥发猛,埙篪翁博,瑟易良,琴妇好,歌清尽,舞意天道兼。鼓,其乐之君邪!故鼓似天,钟似地,磬似水,竽笙、箫和、筦籥似星辰日月,鞉、柷、拊、鞷、椌、楬似万物。[1](p255)

儒家对这一“声乐之象”的解说有一个过程:孔子的时代,“金声玉振”是典礼仪式中最富有艺术性的部分,所以孔子偏重“在场性”的评说,并恰到好处地点明其中所含的义理成分;到了儒家后学时代,贵族礼乐崩坏,“金声玉振”在典礼仪式中淡出,使儒家后学对其进行“缺席”评论,“金声玉振”成了道德、伦理、政治理想的音乐譬喻。

春秋时代“礼崩乐坏”是一个渐进的过程。周天子“共主”资格的丧失是诸侯僭越之始,其表现特征是作为社会等级象征的礼乐制度已经逐渐失去其规范性,对礼乐的僭越和使用往往成为贵族阶级向王权挑战的重要凭借。以孔子生活的鲁国的情形而论,当时鲁国公室已经逐渐衰微,“三桓”执政,

原来专属于王室的礼乐制度也应用于贵族之“家”。《论语·季氏》云:“孔子谓季氏:八佾舞于庭,是可忍也,孰可忍也。”据《礼记·祭统》记载,“八佾”是周初成、康王为纪念周公的功绩而赐给鲁国的“重祭”。“八佾”为八八六十四人,“节八音而行八风”(《左传·隐公五年》)。当时舞蹈人数在礼仪制度上有严格的规定,即“天子用八,诸侯用六,大夫四,士二。”(《左传·隐公五年》)服虔《左传解谊》云:“天子八八,诸侯六八,大夫四八,士二八。”另外,《论语·八佾》记载:“三家者以《雍》彻,子曰:相维辟公,天子穆穆,奚取于三家之堂?”《雍》为《周颂·臣工》篇名,天子祭于宗庙,诸侯及三王之后即诗中的“辟公”来助祭,彻祭时唱此诗(刘宝楠《论语正义》)。但“三桓”祭祀祖先,“彻祭”时也采用《雍》,孔子对这种僭越行为很不满。但当鲁国贵族阶级整体式微下去之后,鲁国的礼乐传统出现了真正意义上的崩坏,最直接的影响是鲁国雅乐班子的解体。在孔子结束长达十四年的流亡生活,于六十八岁回到鲁国的时候,他所见到的情形正如《论语·微子》所说:

> 大师挚适齐,亚饭干适楚,三饭缭适蔡,四饭缺适秦。鼓方叔入于河,播鼗武入于汉,少师阳、击磬襄入于海。

孔安国注说:“鲁哀公之时,礼坏乐崩,乐人皆去。”梁玉绳云:“大师挚以下八人,惟见《论语》。”也就是说鲁国整个雅乐班子相继走失了。[2](p159)这些乐师们为诸侯所豢养,但到哀公时,君权下移,连鲁国世袭贵族“三桓”的势力都严重衰微下去了,这些宫廷乐师失去了赖以存活下去的根本,纷纷逃亡,如《史记·礼书序》云“或适齐楚,或入河海。”随着乐官的逃亡,鲁国的礼乐典章制度处在散乱无章的状态中,所以晚年的孔子将主要精力用在整理古代文献上,他说“吾自卫返鲁,然后乐正,雅颂各得其所。”(《论语·子罕》)

一、演礼——孔子对礼乐制度解说的“在场”性

礼乐文化本身是贵族阶级的一种生活方式,《墨子·非乐》中说:“将必厚措敛乎万民,以为大钟鸣鼓、琴瑟竽笙之声。”墨子讲了一个故事,说以前齐康公观赏“万舞”,万舞之人“不可衣短褐,不可食糠糟”,说:“食饮不美,面目

颜色不足视也;衣服不美,身体从容丑羸不足观也。”因此“食必粱肉,衣必文绣。”《非儒》中借晏子之口说:“孔某盛容修饰以蛊世,弦歌鼓舞以聚徒,繁登降之礼以示仪,务趋翔之节以观众。”说明礼乐的“表演性”在孔子时代仍然延续着。

孔子及其开创的儒家学派与上古乐官制度有着极为密切的联系,有学者认为儒家来源于乐师。[3]古代乐师执掌祭祀、宴乐和各种典礼仪式,参与征伐和演奏军乐,同时用《诗》、《书》、《礼》、《乐》来教授贵族子弟。《礼记·王制》:“乐正崇四术,立四教,顺先王诗书礼乐以造士。春秋教以礼乐,冬夏教以诗书。”战国楚竹书《性情论》中说:“《诗》、《书》、《礼》、《乐》,其始出也并生于(人,《诗》)有为为之也;《书》,有为言之也;《礼》、《乐》有为举之也。”《礼记·内则》:“十年学幼仪,十三学乐诵《诗》,二十而后学礼。”《诗》、《书》、《礼》、《乐》也是孔门必修课。《史记·孔子世家》:“孔子以《诗》、《书》、《礼》、《乐》教。”《孔丛子·杂训》:“故夫子之教,必始于《诗》、《书》而终于《礼》、《乐》。”《后汉书·徐防传》:“《诗》、《书》、《礼》、《乐》定自孔子,发明章句,始于子夏。”孔子说:“兴于诗,立于礼,成于乐”(《论语·泰伯》),“子所雅言,诗、书、执礼,皆雅言也。”(《论语·述而》)刘台拱《论语骈枝》释“雅言”为王朝官话,“王都之音最正,故以雅名。列国之音不尽正,故以风名。”[4]当时王朝贵族子弟一般都要经过“雅言”教育。在孔子生活的时代,礼乐还广泛地用于祭祀、乡饮酒礼、大射礼、燕礼等场合,是贵族阶级钟鸣鼎食生活的重要内容。

孔子对古代礼乐制度的解说具有浓厚的文化原始主义气息,首先体现在对古代王朝遗留下来乐章的解说上。鲁国是周文化在东方的中心,很好地保存了周代的礼乐制度。《左传》襄公二十九年,鲁国为季札演奏了除《鲁颂》和《商颂》的《诗经》乐章,以及上古传下来的箾韶及大武舞,当时孔子才八岁。据《礼记·祭统》记载:

> 昔者周公旦有勋劳于天下,成王、康王故赐之以重祭。朱干玉戚以舞《大武》,八佾以舞大夏,此天子之乐也。康周公,故以赐鲁也。

又《明堂位》云：

> 成王以周公有勋劳于天下，命鲁公世世祀周公以天子之礼乐，朱干玉戚，冕而舞《大武》，皮弁素积，裼而舞《大夏》。

所谓《大夏》、《大武》之类都属于"六代大舞"。"大夏"属于大禹乐舞，郑玄注《周礼·春官·大司乐》"大夏"云："大夏，禹乐也。禹治水傅土，言其德能大中国也。"与蕤宾、函钟之乐律相配，用来祭祀山川。《礼记·乐记》："夏，大也。殷周之乐尽矣。"《大武》乐章为西周初年武王、周公所制的大型乐舞。《乐记》中孔子对"武乐"演出细节的表述是考证"大武乐章"的重要证据，《礼记·乐记》记孔子与宾牟贾讨论《大武乐章》："丘之闻诸苌弘，亦若吾子之言是也。"《孔子家语》卷三《观周》记载孔子与弟子南宫敬叔来到洛阳，"问礼于老聃，访乐于苌弘。历郊社之所，考明堂之则，察庙朝之度。"孔子对"武乐"的知识来源于周代乐官苌弘。

相传为大舜时代的古乐"韶乐"在当时有很好的保存，《左传》襄公二十九年记季札观乐，"见舞《韶箾》者，曰：德至矣哉！大矣！如天之无不帱也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已！""韶箾"即"箫韶"，大舜乐舞在鲁国还在搬演。《论语·八佾》："子谓《韶》：尽美矣，又尽善也。谓《武》：尽美矣，未尽善也。"《卫灵公》："子曰：行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶舞》。"《孔子集语·子观》："箫韶者，舜之遗音也。""韶"又名"招"，《山海经》载夏后启曾于"天穆之野""始歌《九招》"。又见于《周官·大司乐》、《墨子·三辩》、伏生《书传》、《史记·五帝本纪》、《汉书·礼乐志》。在《尚书·皋陶谟》中曾对演奏"箫韶九成"的乐制有简略的介绍：

> 夔曰："戛击鸣球、搏拊、琴、瑟、以咏。"祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间。鸟兽跄跄；箫韶九成，凤皇来仪。

"箫韶九成"的"成",据郑玄解释,"成,犹终也。每曲一终,必变更奏。若乐九变,人鬼可得而礼。"《韶乐》还保存一些图腾祭乐的特点,由笙或匏竹之类的吹奏乐、镛(编钟)、鼗鼓组成的打击乐以及琴瑟之类的弹拨乐组成的交响乐,召唤并娱乐百兽和凤鸟之类的自然物以及祖先。其舞容是由人扮成"凤鸟"、"天翟鸟"以及"百兽"的模样,即"鸟兽跄跄"和"百兽率舞",是大型乐舞。除鲁国之外,韶乐还保存在齐国,《论语》:"子在齐闻韶,三月不知肉味。"据《汉书·礼乐志》记载:"春秋时,陈公子完奔齐。陈,舜之后,《招》乐存焉。"韶乐应为齐故地东夷之乐。《孟子·离娄下》:"舜生于诸冯,迁于负夏,卒于鸣条,东夷之人也。"韶在先齐时就已存在,属东夷文化范畴。

其次,孔子对礼乐制度的评论具有很亲切的"在场"感,体现在对古代典礼仪式的解说上。史华慈在《论语的通见》中注意到"礼的表演性"这样一个具体而微的细节,引用芬格来特(Herbert Fingarette)《孔子:即凡而圣》(*Confucious: The Secular as Sacred*)的话说:"美妙而有感染力的仪式,需要以人格的'在场'(presence)为前提。而这种人格又是与仪式技巧方面的学问融合在一起的。"《论语》中描述了礼的表演性,同时也指出外在形式与内在精神相背离的现象。[5](p73)孔子对具体礼乐表演场景的评论都有深厚的礼乐文化背景做依托,在《论语·八佾》中记述了几条文字,如"子曰:师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉!""师挚"即前文提到的鲁太师挚。《周礼·大师职》:"大祭祀,帅瞽登歌。"古代乐师往往由盲瞽充任,《仪礼》"燕礼"及"大射礼"皆太师升歌为仪式之始。刘台拱《论语骈枝》云:"始者,乐之始;乱者,乐之终。……凡乐之大节,有歌有笙,有间有合,是为一成。始以升歌,终于合乐,是故升歌谓之始,合乐谓之乱。"清凌廷堪《礼经释例》、程廷祚《论语说》记载相同。用于典礼祭祀仪式的乐章往往程式化很强,很有条理。《论语·八佾》记载:"子语鲁大师乐,曰:乐其可知也:始作,翕如也;从之,纯如也,皦如也,绎如也,以成。"清宋翔凤《发微》云:

"始作",是金奏颂也。《仪礼·大射仪》:"纳宾后,乃奏《肆夏》。"乐阕后,有献酢酬诸节,而后升歌,故曰"从之"。"从"同"纵",谓纵缓之也。入门而金作,其象翕然变动,缓之而后升歌,重人声,其声纯一,故

曰"纯如",即《乐记》所谓"审一以定和"也。继以笙入,笙者有声无辞,然其声清别,可辨其声而知其义,故曰"皦如"。继以间歌,谓人声笙奏,间代而作,相寻续而不断绝,故曰"绎如"。……而后合乐,则乐以成。[6](p71)

《论语·八佾》:"子曰:《关雎》乐而不淫,哀而不伤。"据刘台拱解释:"诗有《关雎》,乐亦有《关雎》,此章特据乐言之也。"因此,"乐而不淫"者,《关雎》、《葛覃》也;"哀而不伤"者,《卷耳》也。《关雎》乐妃匹也,《葛覃》乐得妇职也,《卷耳》哀远人也。[7]这一说法有一定的说服力。在近年出土的《孔子诗论》中几处论到《关雎》,如:

《关雎》之改……《关雎》以色喻于礼……以琴瑟之悦拟好色之愿,以钟鼓之乐□□□□好,反内于礼,不亦能改乎?

孔子曰:吾以《葛覃》得氏初之诗。民性固然,见其美必欲反其[本]。夫葛之见歌也,则以叶萋之故也。后稷之见贵也,则以文武之德也。[8](p51)

再次,孔子时代的礼乐制度,正处在由贵族阶层的僭越到彻底"礼崩乐坏"的阶段,所以孔子由对礼乐制度"在场"的评说转向对礼乐真谛的发挥。《阳货》:"子曰:礼云礼云,玉帛云乎哉?乐云乐云,钟鼓云乎哉?"在《礼记·仲尼燕居》记载孔子与子张(颛孙师)的一段对话,可以看做是对此语的解说:

子曰:"师,尔以为必铺几筵,升、降、酌、献、酬、酢,然后谓之礼乎?尔以为必行缀兆,兴羽龠,作钟鼓,然后谓之乐乎?言而履之,礼也。行而乐之,乐也。"

郭沫若认为,孔子论乐往往将礼乐联系起来,而礼乐不仅是徒重形式,所注重的是礼乐的精神。[9]孔子乐论蕴涵了这样一个过程,即由宗教到人伦、由

"器数"到"义理"、由贵族礼乐制度的维护到教化百姓,开后世儒家以义理言礼乐之渐。所谓"由宗教到人伦",礼乐初起时本为"降神","先王以作乐崇德,殷荐上帝,以配祖考。"(《易·豫卦》象辞),孔子则强调礼乐对宗族乡党的和谐作用,这代表了春秋战国之际的人本主义趋向;所谓"由器数到义理","器数"即乐官所职的配器、合乐、演奏技能及在礼仪活动中的应用,"义理"则包括如《礼记·乐记》所说"乐情"、"乐礼"、"乐化"、"乐象"等方面内容。清孙希旦《乐记》题解言:

> 乐以义理为本,以器数为用。古者乐为六艺之一,小学、大学莫不以此为教。其器数,人人之所习也,独其义理之精有未易知者,故此篇专言义理而不及器数。自古乐散亡,器数失传,而其言义理者,虽赖有是篇之存,而不可见之施用,遂为简上空言矣。[10](p975)

可以说,儒家后学的乐论皆在"义理"上有所阐发,但因为对"器数"不了解,所以不免流于"简上空言"。所谓"由贵族礼乐制度到教化百姓","乐"为六艺之一,是贵族教育的重要方面。"弦歌鼓舞"是孔门必修课,具有与贵族教育的同步性,既有技能的培训,又有行为礼仪与道德的教育,同时注重艺术陶冶情操的作用。《礼记·经解》:"温柔敦厚,《诗》教也;……广博易良,《乐》教也。"孔子强调"乐教",孔子殁后,正是他的弟子们将他的礼乐文化思想传播到诸侯列国之中,并在义理层面有精微的阐释。

二、由器数到义理——儒家后学对孔子诗乐观念的传承

孔子生活的时代,诗与乐舞结合服从典礼仪式的需要,孔子论诗乐一方面具有很强的"在场感",另一方面孔子又注重"义理"的阐发以应用于政治伦理和道德培养诸方面,《论语·子路》:"诵《诗》三百,授之以政,不达;使于四方,不能专对;虽多,亦奚以为?""赋诗言志"是春秋时代外交场合通行的惯例,孔子强调"诵《诗》"是为了应用。《礼记·孔子闲居》记子夏向孔子讨教《诗经》中的"凯弟君子,民之父母"之意,孔子说:"夫民之父母乎!必达于礼乐之原,以致'五至'而行'三无',以横于天下。四方有败,必先知之,此之谓

民之父母矣。"此文又见《孔子家语·六本》,同时相关出土文献所证实属于战国时代的文字。[11]儒家后学对诗学的传承既注重保存孔子对《诗经》的解说,同时注重挖掘《诗经》的政治伦理价值和道德培养诸方面的意蕴。代表人物分别为子夏、子思与孟轲的"思孟学派"、公孙尼子与荀子,《礼记·乐记》具有对先秦儒家乐论集大成的性质。

1.述孔:子夏与孔门诗学

子夏在孔门《诗》学传授中占有很重要的地位,《史记·仲尼弟子列传》言孔门四科,"文学,子游、子夏。"《索隐》:"子夏文学著于四科,序《诗》、传《易》。又孔子以《春秋》属商,又传《礼》,著在《礼志》。"《礼记·檀弓》云子夏"退而老于西河之上",为魏文侯的老师。据《史记》记载,子夏小孔子四十四岁,当他晚年的时候,已是战国初年,春秋时代的"古乐"已经开始衰微了。在《礼记·乐记》中曾有子夏与魏文侯关于"古乐"与"新乐"的问答:

> 魏文侯问于子夏曰:"吾端冕而听古乐,则唯恐卧;听郑卫之音,则不知倦。敢问古乐之如彼何也?新乐之如此何也?"子夏对曰:"今夫古乐,进旅退旅,和正以广,弦匏笙簧,会守拊鼓,始奏以文,复乱以武,治乱以相,讯疾以雅。君子于是语,于是道古,修身及家,平均天下。此古乐之发也。今夫新乐,进俯退俯,奸声以滥,溺而不止,及优侏儒,獶杂子女,不知父子。乐终不可以语,不以道古。此新乐之发也。今君之所问者乐也,所好者音也。夫乐者,与音相近而不同。"

从魏文侯与子夏的对话中可以了解到,在战国初年就有了"古乐"与"新音"的区分。"古乐"主要是以钟、磬、鼓、匏、竹等乐器构成的宗庙乐章,表演者主要是贵族子弟,因为是祭祀上帝、祖先的乐章,所以要求听者态度一定要庄重;而"新乐"即"郑卫之音"主要以"烦手淫声"的"女乐"为代表特征,演奏者通常为女性,表现的多是世俗情爱的内容。在早期社会中,与宗庙乐章相对立,存在着大量的世俗乐。《史记·殷本纪》记载"北里之舞,靡靡之乐","用变乱正声"。在极具保守性的宗庙乐章中也羼杂了大量的靡靡之音。在春秋时代,贵族阶级世俗享乐的欲望和行为经常逾出礼的规范。如郑国的

执政伯有备有专门的“地室”即地下音乐厅来演奏世俗流行的歌曲,《左传》襄公三十年:“郑伯有耆酒为窟室,而夜饮酒击钟焉。朝至,未已。朝者曰:公焉在？其人曰:吾公在壑谷。”当然“窟室”演奏的音乐内容不外是男女偷期幽会的“郑卫之音”,不可能是什么曲高和寡的高雅音乐。又如成公十二年记“晋郤至如楚聘,且莅盟。楚子享之,子反相,为地室而县焉。郤至将登,金奏作于下,惊而走出。”可以想见,在诸侯、大夫那里,这样的“地室”、“窟室”恐怕为数还真不少。《乐记》中记载了“郑音”、“卫音”、“宋音”、“齐音”等以“烦手淫声”著称的世俗乐曲,成为相对于“古乐”、“雅乐”(以钟鼓打击乐为骨干乐器)的“新乐”、“俗乐”。魏文侯颇有复古的决心,但是听古乐则恹恹欲睡,听新乐则非常精神,其他不思复古的君主就更可想而知了。《淮南子·泰族训》:“神农之初作琴也,以归神;及其淫也,反其天心。夔之初作也,皆合六律而调五音,以通八风;及其衰也,以沈湎淫康,不顾政治,至于灭亡。”可以说,人们的娱乐本能必然逾出道德约束。

子夏另一大贡献是传授《诗经》。在《论语》以及《礼记》中多次记载子夏与孔子讨论《诗经》。东汉时徐防说:“《诗》、《书》、《礼》、《乐》,定自孔子,发明章句,始于子夏。”(《后汉书·徐防传》)《汉书·艺文志》:“诗有毛公之学,自谓子夏所传。”陆玑《毛诗鸟兽草木疏》述孔门传《诗》次第:

> 孔子删诗,授卜商(子夏),商为之序,以授鲁人曾申,申授魏人李克,克授鲁人孟仲子,仲子授根牟子,根牟子授赵人荀卿,荀卿授鲁国毛亨,毛亨作《诂训传》,以授赵国毛苌。时人谓亨为大毛公,苌为小毛公。

而《经典释文·序录》引徐整说则是另一传授系统:“子夏授高行子,高行子授薛仓子,薛仓子授帛妙子,帛妙子授河间人大毛公。毛公为《诗诂训传》于家,以授赵人小毛公。”近年出土的上海博物馆藏战国楚竹书《孔子诗论》,共包括二十九简,保存了大量孔子授《诗》的内容,有学者认为可能出于子夏。[12](p54)《诗论》应是儒家后学传述孔子论《诗》文字,可能是孔子《诗》论比较亲切的记录。就与本文的主旨而言,《诗论》对上古时代宗教伦理生活做了一些经典概括,也有对雅颂诗篇的“在场性”的评述:

颂,平德也,多言后,其乐安而迟,其歌引而逖,其思深而远,至矣!大夏(雅),盛德也,多言……也,多言难而怨怼者也,衰矣!少矣!邦风,其内物也博,观人谷(俗)焉,大佥(敛)材焉。其言文,其声善。[13](p138)

上文中所引《诗论》评价了《周颂·清庙之什》中的《清庙》、《烈文》、《昊天有成命》,《大雅》中的《文王》,孔子从诗、乐结合的角度对《周颂》和《邦风》进行解说,《颂》与《邦风》是“场上之曲”。值得注意的是,《诗论》论诗是以颂、大雅、小雅、邦风为序,与《礼记·乐记》中所载师乙论乐次序相同:“宽而静、柔而正者宜歌《颂》。广大而静、疏达而信者宜歌《大雅》。恭俭而好礼者宜歌《小雅》。正直而静、廉而谦者宜歌《风》。肆直而慈爱者宜歌《商》;温良而能断者宜歌《齐》。”这一排序是否有什么言外之意,还不得而知。孔子说:“诗亡隱志,乐亡隱情,文亡隱言。”学者们对“隱”存在着不同的解释。马承源先生释为“離”,上文读为“诗不离志,乐不离情,文不离言”[14](134)。裘锡圭先生释为“隐”[15](p141),认为是从《尚书·舜典》“诗言志,歌永(咏)言,声依永(咏),律和声”中引申出来的。饶宗颐先生认为应释为“吝”,“亡吝”则无所惜,尽情尽意而为之,比“隐”更进一层。“诗亡吝志”者,谓诗在明人之志;“乐亡吝情”者谓乐在尽人之情;“文亡吝言”者谓文言之要尽意,无所吝惜。[16](p231)孔子论诗重在主观感受,因为这些诗篇本身是贵族阶级仪表风度和道德生活的体现,是贵族社会“典范政治”的反映。

2.金声玉振:思孟学派的乐论与道德、性命学说

子夏祖述孔子诗学,比较偏重于政治伦理。而子思、孟子学派的乐论比较偏重于道德、性命。据《史记》记载孟子“受业于子思之门人”,朱熹《四书章句》引韩愈之语:“孔子之道大而能博,门弟子不能遍观而尽识也,故学焉而皆得其性之所近。其后离散,分处诸侯之国,又各以其所能授弟子,源远而未益分。惟孟轲师子思,而子思之学出于曾子。”与孔子乐论比较突出的“在场性”不同,思孟学派比较偏重于哲理的致思,“金声玉振”成为其道德、性命学说中的音乐譬喻。

《汉书·艺文志·诸子略》著录“子思二十三篇”,顾实《汉书艺文志讲疏》

云:“司马迁曰:子思作《中庸》(《孔子世家》)。沈约曰:《礼记·中庸》、《表记》、《坊记》、《缁衣》,皆取《子思子》(《隋书·经籍志》)。案:《意林》引《子思子》十余条,一见于《表记》,再见于《缁衣》,则沈约之言信矣。”[17]除沈约所言四篇外,还有《累德》一篇,融入《淮南子·缪称训》中。隋、唐《经籍志》及晁公武《郡斋读书志》记录《子思子》七卷,证明此书北宋时尚存。近年来在荆门郭店出土了大批竹简,除道家文献《老子》、《太一生水》外,包括如《缁衣》、《五行》、《鲁穆公问子思》、《穷达以时》、《唐虞之道》、《忠信之道》、《性自命出》、《成之闻之》、《六德》、《尊德义》等儒家典籍,李学勤认为属于儒家部分的文献应属于《子思子》。[18](p18)这样对思孟乐论的研究除了传世文献之外,出土儒家典籍极大地丰富了本文的探讨。思孟乐论一方面包括对礼乐“在场性”的道德评述;另一方面侧重于音乐的道德隐喻。在《性自命出》中有对古代乐舞的一段论述:

> 凡声其出于情也信,然后其入拨人之心也够。闻笑声,则鲜如也斯喜。闻歌谣,则陶如也斯奋。听琴瑟之声,则悸如也斯叹。观《赉》、《武》,则齐如也斯作。观《韶》、《夏》,则勉如也斯敛。
>
> 凡古乐龙心,益乐龙指,皆教其人者也。《赉》、《武》乐取,《韶》、《夏》乐情。[19](p35)

上文提到了“韶”、“夏”、《赉》、《武》这些古代乐舞,《赉》即《周颂·赉》,《武》即《周颂·武》,为周初“大武乐章”,是武王攻伐商纣、取得天下的颂歌,故下文言“《赉》、《武》乐取”。韶、夏为古代乐舞,为“古乐”;“益乐”指郑卫之音,“古乐龙心,益乐龙指”,据饶宗颐先生解释说:“益乐指繁声,手‘指’妙用之。古乐则有裨于心灵。”[20](p4)儒家注重“乐情”即乐舞与情感的和谐。《中庸》:“喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节,谓之和。”将礼乐教化归结于人的情感,礼乐的目的即是引导情欲做适当的抒发,所以《乐记》中以抒发得当为“和”,过当为“淫”,先秦古籍往往以“情伪”对言,“情”为真情,而“伪”即人为造作的情感。就对“乐情”的选择来看,思孟学派比较推崇哀乐。《郭店楚墓竹简·性自命出》云:“凡至乐必悲,哭亦悲,皆至其情也。哀乐,其性相近也,

是故其心不远。”[21](p180)《尊德义》云:“由礼知乐,由乐知哀。”在乐器之中,琴瑟之声以悲为主,“听琴瑟之声,则悸如也斯叹”(《性自命出》),《礼记·乐记》:“丝声哀,哀以立廉,廉以立志,君子听琴瑟之声,则思志义之臣。”可见,以哀、悲为美的美学风格最为儒家所推崇。

“金声玉振”在思孟乐论中占有重要地位,是君子与道德学说的隐喻。《郭店竹简·五行》:

> [君]子之为善也,有与始,有与终也。君子之为德也,[有与始,无与]终也。金声而玉振之,有德者也。金声,善也;玉音,圣也。善,人道也,德,天□□(应为“道也”)。唯有德者,然后能金声而玉振之。(此处为李零先生释文。据饶宗颐先生题下注文云:郭店简缺“有与始,无与”五字。马王堆帛书分明作“无与终也”。)

《孟子·万章下》说:

> 集大成也者,金声而玉振之也。金声也者,始条理也,玉振之也者,终条理也。始条理者,智之事也,终条理者,圣之事也。

焦循《孟子正义》:“近时通解谓:金,镈钟也,声以宣之于先。玉指磬也,振以收之于后。条理是节奏次第,金以始此条理,玉以终此条理,所为集大成也。”所谓“条理”即是音乐本身的机理,同时也是其伦理功能的表述。“金声玉振”实际上是从“德音”上得来,《礼记·乐记》:“弦歌诗颂,此之谓德音。德音之谓乐。”郭店楚简《尊德义》:“为古率民向方者,唯德可。德之流,速乎置邮而传命……德者,且莫大乎礼乐焉。治乐和哀,民不可惑也。”《语丛一》:“[性生仁,仁生忠,忠生信,信]生德,德生礼,礼生乐,由乐知刑。”言性命、道德、礼乐、教化相生之理,“德”成为礼乐施行的出发点。而君子进德修业,多采用音乐的比喻,如“凡性为主,物取之也。金石之有声也,[弗扣不][鸣;人之]虽有性心,弗取不出。”(郭店楚简《性自命出》)“善待问者如撞钟,叩之以小者则小鸣,叩之以大者则大鸣,待其从容,然后尽其声,不善大问者反是。”

(《礼记·学记》)

郭店楚简的《五行》篇学界公认为子思所作。按《荀子·非十二子篇》责罪子思、孟子,“案往旧造说,谓之五行”,杨倞所注“五行五常,仁、义、礼、智、信是也。”但不是思孟学派的原意。在1973年出土的长沙马王堆帛书老子甲本之后保存了战国时代思孟学派的重要著作佚书《五行》篇。1993年郭店楚墓竹简《五行》与之大致相同。“五行”指的是仁、义、礼、智、圣,《贾子·六术》:“人亦有仁、义、礼、智、圣之行,行和则乐,与乐则六。”与古佚书相近。郭店楚墓竹简有下列记载:

> 德之行五,和谓之德。四行和谓之善,善,人道也。德,天道也。[22](p149)

“行五”即“五行”,指仁、义、礼、智、圣,“四行”指仁、义、礼、智。在上文中“德”与“善”、“天道”与“人道”对举,因为“德”是五行之和,较“善”为四行之和境界更高。事实上,“德”与“善”的概念是种概念与属概念的关系,“德”包括“善”,也必然包括“善”所代表的“人道”,“德”是兼综天人之道的大体系。“德”与“善”的区分,关键在于“圣”字,马王堆帛书275行云:“知其天之道者,圣也。”454行云:“知天道曰圣。”帛书佚文说:“知人道曰知(智),圣之智知天,其事化翟,其谓之圣者,取诸声也。”[23]郭店楚墓竹简《五行》篇中,德、天道与君子之道是一个概念,“天道”与道德修养的合一,对这种前关联的表述最合适的方法就是取譬于音乐之“和”,似乎与五行之和有一种异质同构的关系。儒家理论以乐声之和来形容君子之德行,以乐音来测量人性,以乐德来培养善人,因此以乐舞为教育的内容。[24]儒家虽然承认音乐是情感的表达,但更强调的是要“约之以礼”,保持适度的原则,以使音乐发挥其教化社会的功能,培养有德君子的道德表率作用。金声玉振是儒家道德学说比较形象化的表述。

3.“声音之道与政通”:《礼记·乐记》对礼乐文化的阐释

《礼记·乐记》是以先秦时代非常繁荣的音乐文化为背景而总结出来的。在先秦时代,光是见于记载的音乐乐器就达到八十多种,按乐器的材料来分

有金、石、丝、竹、匏、土、革、木等“八音”,有吹奏乐、打击乐、弦乐、弹拨乐等名目,原来以定音、节奏、和声为主的钟已经发展到旋律乐器的阶段。在乐律上,七声音阶的运用、十二律音律体系的形成,三分损益的计算方法和旋宫转调法等等,都标志着我国古代音乐发展的高度成就。在对音乐的社会伦理功能和宗教功能的认识和强调上,《乐记》与古代钟铭、竹简帛书和文献上的记载保持一致。

《乐记》是古代音乐史的一部经典性文献,同时也是古代具有规范意义的文学理论。但这部书争议很多,其作者、时代问题是争论的焦点。关于《乐记》的作者问题,《汉书·艺文志》:“武帝时,河间献王好儒,与毛生等共采周官及诸子言乐事者,以作《乐记》。”这里肯定了《乐记》是汉武帝时河间献王的著作,并采用了周官和先秦诸子的音乐理论,实际上还是比较清楚的。《隋书·音乐志》中引沈约说:“窃以秦代灭学,《乐经》残亡……《乐记》取《公孙尼子》。”郭沫若《公孙尼子的音乐理论》(《郭沫若文集·青铜时代》)继承了沈约的说法。事实上,《汉书·艺文志》已经交代得比较清楚了。“先秦诸家言乐事者”其中比较著名的应是公孙尼子,丘琼荪先生说:

> 《乐记》中确有一部分是《公孙尼子》原文。《初学记》引《公孙尼子》云:“乐者,审一以定和,比物以饰节”,此三句今存《乐记》中。又洪颐煊《诸子考异》卷十三《乐记》条云:“马氏《意林》:公孙尼子云:乐者,先王所以饰喜也;军旅者,先王所以饰怒也。今在《乐记》中。”如此至少可以证明以上七句是《公孙尼子》原文。《初学记》为唐人徐坚纂,《意林》为唐人马总编。《新唐书·艺文志》著录《公孙尼子》一书,张守节、徐坚、马总均获睹之,故言之如此。徐、马所录之句与今本《乐记》合,则《乐记》一书,其中至少有部分的出自《公孙尼子》,则信而有征矣。[25]

《乐记》的篇目问题及与《荀子·乐论》的关系也是值得探讨的内容。蔡仲德《〈乐记〉再辩证》认为今存《乐记》的篇数很可能不是十一而是十三;今存《乐记》的文字很可能除《礼记·乐记》所收五千字外,还有《史记·乐书》所存一千余字,《说苑》所存六百余字,《白虎通》所存六十八字。[26]今十一篇

《乐记》名目,据张守节《正义》:“有《乐本》,有《乐论》,有《乐施》,有《乐言》,有《乐礼》,有《乐情》,有《乐化》,有《乐象》,有《宾牟贾》,有《师乙》,有《魏文侯》。今虽合之,亦略有分焉。刘向校书,得《乐书》二十三篇,著于《别录》,今《乐记》惟有十一篇,其名犹存也。”这“十一篇”的《乐记》性质也很复杂。有同《荀子·乐论》及《吕氏春秋·音初》、《侈乐》、《适音》诸篇者,又有与《诗序》、《左传》、《易·系》、《礼·祭义》、《庄子》、《尸子》、《家语》相同者。其思想亦驳而不纯,兼儒、杂、道、阴阳,有浓厚之汉儒气息,不若仲尼再传弟子所为。[27]除了《乐记》中十一篇之外,关于其余十二篇名目,孔颖达《乐记正义》:

> 余次《奏乐》第十二,《乐器》第十三,《乐作》第十四,《意始》第十五,《乐穆》第十六,《说律》第十七,《季札》第十八,《乐道》第十九,《乐义》第二十,《昭本》第二十一,《招颂》第二十二,《窦公》第二十三。

这十二篇文字后来失传,清代马国翰编《玉函山房辑佚书》所搜集之《乐记》一卷,零星记载后十二篇之只言片语,如《奏乐》第十二下:“敕尔瞽,率尔众工,奏尔悲诵,肃肃雝雝,无怠无凶。”《乐器》第十三下记:“土曰埙,竹曰管,皮曰鼓,匏曰笙,丝曰弦,石曰磬,金曰钟,木曰柷敔,此谓八音也,法易八卦也。”(《白虎通》卷上引《乐记》)。另外,据马国翰推断,《季札》即吴季札观乐章,《窦公》即《周官·大司乐》。[28]

就本文题旨而言,《乐记》首先对“声音之道与政通”这一儒家传统观念做了纵深探讨。《礼记·乐记》及《毛诗序》认为:“治世之音安以乐,其政和。乱世之音怨以怒,其政乖。亡国之音哀以思,其民困。”《乐记》强调“乐者,通伦理者也”,所以“移风易俗,莫善于乐”。先秦贵族们习惯以音乐解读政治,故对古代乐章的评论往往不是从乐章的艺术层面去理解,而采取政治、道德、伦理的角度。如季札观乐时对《诗经》的评论就很说明问题:“为之歌小雅,曰:‘美哉!思而不贰,怨而不言,其周德之衰乎?犹有先王之遗民焉。’为之歌大雅,曰:‘广哉!熙熙乎!曲而有直体,其文王之德乎?”嵇康《声无哀乐论》云:“且季子在鲁,采诗观礼,以别风雅。岂徒任声以决臧否哉?又

仲尼闻韶,叹其一致,是以咨嗟,何必因声以知尧舜之德,然后叹美耶?”从嵇康的质疑来分析,古代思想家往往对一个时代政治、伦理状态有一个先在的理解,并由此主导了他们对音乐本质的认识,不纯是由声而知政。

其次,《乐记》对礼乐关系这一传统命题作了深入辨析,在比较中展示其“相异相成”之点,具体来说:

(一)礼乐与刑政一样,都是王道政治所必需,“礼节民心,乐和民声”,但两者作用不同,“乐者为同,礼者为异。同则相亲,异则相敬。”也就是说,“乐”的作用是协同好恶,使上下协调一致;而“礼”的作用是别贵贱,严等级。

(二)礼乐二者的性质有很大不同,“乐由中出,礼自外作。乐由中出,故静;礼自外作,故文。”“由中出”即“凡音之起,由人心声也。”从艺术起源的角度来看,是典型的心灵表现说。而“外作”的礼主要强调的是外在的行为约束,即郑玄所说“敬在貌也”。《尚书·洪范》箕子所说的“五事”之一,“一曰貌,二曰言,三曰视,四曰听,五曰思。”对“貌”的要求是“恭”,恭敬之意。

(三)《乐记》将礼乐上升到宇宙论的高度,这带有鲜明的时代特征。“大乐与天地同和,大礼与天地同节。和,故百物不失;节,故祀天祭地。明则有礼乐,幽则有鬼神。”在先秦诸子论乐著作中,还没有人将“乐”与宇宙论挂上钩,但在《吕氏春秋》以后,“音乐宇宙论”就成为一个理论命题。这是一个值得注意的现象。

(四)就表现形式来说,礼乐本身具有很强的表演性,在《乐记》中有突出的记载:“故钟鼓管磬,羽籥干戚,乐之器也。屈伸俯仰,缀兆舒疾,乐之文也。簠簋俎豆,制度文章,礼之器也。升降上下,周还裼袭,礼之文也。”这里所说的“乐”指的是宗庙乐章,至于那些郑、卫、宋、齐之音,属于俗乐、淫乐,是不能登大雅之堂的。而礼器本身是权力、地位的等级标志,孔子就曾认为“器”和“名”一样,都属于“不可假人”之列。

三、对儒家乐论的反思

综上所述,儒家乐论经历了这样一个发展阶段:孔子时代礼乐虽然开始崩坏,但还具有一定的表演性,所以孔子乐论很多都是“在场”鉴赏性的评述,并与自己对政治、伦理、道德的关注自然地联系起来;子夏亲受业于孔子,其生活的时代是战国初年,古乐的表演性即将丧失,子夏《诗论》从诗乐

结合的角度保存了孔门《诗》学的真实记录;而思孟学派中,代表礼乐表演性的"金声玉振"是其道德、性命学说的音乐譬喻。《礼记·乐记》论述了几乎所有儒家命题,具有集大成的色彩。而诗、乐关系问题是儒家《诗》学的一个中心,本文认为,《诗经》中的大小雅诗实际上已经昭示了诗乐分离的契机。

雅诗的作者大都是西周王朝的贵族君子,有鉴于君政之善恶,述己志以作诗。《小雅》中有一些君子养德之诗,如《白驹》为琴曲:"皎皎白驹,食我场苗。絷之维之,以永今朝。"诗以"白驹"喻日月之流转不停,以兴君子"慎尔优游,勉尔遁思"之理,为古人励志之作。《乐记》云:"礼乐不可须臾去身,士无故不去琴瑟。"又曰:"丝声哀,哀以廉,廉以立志,君子听琴瑟之声,则思志义之臣。"《风俗通》曰:"琴者,乐之统,与八音并行,君臣以相御也。和乐作者,其曲曰畅,言其道畅美也。忧愁作者,其曲曰操,言心失其操也。"以"操"为"心失其操",解释有误,操,持也。言忧愁困穷之时而不失其操。故古人以《琴操》命名君子养德之曲。《雅》诗本身是一个独立自足的文本,而不依赖于乐、舞之类。将其谱曲、依咏讽诵之时,能够比较艺术地发挥其隐喻功能,从而缓冲由于诗本身的美刺精神所产生的张力,但乐的存在与否不直接影响雅诗本身的完整性。古人往往对诗之入乐与不入乐争议纷纭,如顾炎武就认为"诗有入乐与不入乐之分":

> 夫二南也,《豳》之《七月》也,《小雅》正十六篇,《大雅》正十八篇,《颂》也,诗之入乐者也。邶以下十二国之附于二南之后,而谓之风。《鸱鸮》以下六篇之附与豳,而亦谓之豳。《六月》以下五十八篇之附于《小雅》,《民劳》以下十三篇之附于《大雅》,而谓之变雅,诗之不入乐者也。[29](p102)

顾氏所谓"入乐"乃是取其古义,《乐记》子夏对魏侯曰:"郑音好滥淫志,宋音燕女溺志,卫音趋数烦志,齐音敖辟乔志;此四者皆淫于色而害于德,是以祭祀弗用也。"所以"入乐"实际指"入"朝廷、祭祀的"正乐",而其他风诗只是"音"而非"乐"。如朱熹所说"'二南,正风,房中之乐,乡乐也。'二雅之正雅,朝廷之乐也。商周之颂,宗庙之乐也。"顾氏以"变雅"不入乐,只是凭空猜测

而已。诗的“入乐”与“不入乐”以及“入乐”的程度如何,其情况是复杂的。这方面比较有价值的论述是孔颖达《诗大序》正义:“诗是乐之心,乐为诗之声,故两者同其功也。”《朱子语类》卷七亦有与此相类似的说法,“古人作诗,自道心事。他人歌之,其声之长短清浊,各依其诗之语言。今人先安排腔调,造作语言合之,则是‘永依声’也。”古代乐府诗创作中的“文人乐府”以及文人戏曲等等都可以作为上面引文的注脚。本文认为,“二南”、“雅”、“颂”既有“先诗后乐”的诗篇,同时也有“因乐而诗”的诗篇。要之,诗之“入乐”与“不入乐”的问题在《诗》之乐谱早已散亡的情况下,其意义已经不太重要了。诗歌已经逐渐脱离了典礼仪式中与乐、舞联系的脐代,完善了本身的音乐性质,而走上了独立的发展道路。所以先秦时代的乐论就诗乐舞这一综合性的艺术形态而言,是有针对性的。但在诗、乐分家的情况下,仍以其作为圭臬作为评论音乐的准绳,作为判断政治伦理状态的根据,就只能是胶柱鼓瑟了。换句话说,先秦乐论善于研究“乐”的外部规律,即“因声知政”。但音乐文学的发展势必将其本身的规律作为其主导发展方向。这方面,西晋时代嵇康的《声无哀乐论》就是其中的代表作。

嵇康认为,音乐本身完全是自律的存在,精神与音响本来就属于不同之物,“心之与声,明为二物。”音乐有其自身规律,即“自然之和”,既不模仿什么,与特定的思想感情也没有对应关系,“和声无象”。针对古代对“郑卫之音”的贬斥,嵇康认为,“郑卫之音”是音乐中最为美妙的音乐,“若夫郑声,是音声之至妙。妙音感人,犹美色惑志。”可以说,嵇康对音乐的理解是与《乐论》完全不同的,着重强调的是音乐的娱乐本能和对人们精神状态的陶冶,在历史上能够引起人们的共鸣。《旧唐书·音乐志》:“沈约《宋书》志江左诸曲哇淫,至今其声调犹然。观其政已乱,其俗已淫,既怨且思矣,而从容雅缓,犹有古士君子之遗风,他乐则莫与之比。”从音乐本身出发而对古代君子的精神状态进行评价,这应该是古代乐评的一个重要发展。《旧唐书·音乐志》记唐太宗与群臣论古乐:

太宗曰:“礼乐之作,盖圣人缘物设教,以为撙节,治之隆替,岂此之由?”御史大夫杜淹对曰:“前代兴亡,实由于乐。陈将亡也,为《玉树

后庭花》。齐将亡也，而为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣。所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在乎人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使乐者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”

可以说，古人对音乐的解释往往以功能代替对音乐本质的认识，如以政治伦理来解说音乐，则与讽谏无别，从而失去了对音乐本真的正确认识。

注释：

[1] [清]王先谦：《荀子集解》，《诸子集成》，上海书店1990年版。
[2] 王利器：《汉书古今人表疏证》，齐鲁书社1988年版。
[3] 阎步克：《乐师与儒之文化起源》，（北京）三联书店2001年版。
[4] [清]刘台拱：《论语骈枝》，《皇清经解》卷七百九十八，学海堂刻本，题为《刘氏遗书》。
[5] [美]本杰明·史华慈，程钢译：《古代中国的思想世界》，江苏人民出版社2004年版。
[6] [清]刘宝楠：《论语正义·八佾第三》，引宋翔凤《发微》，诸子集成本，上海书店1990年版。
[7] [清]刘台拱：《论语骈枝》，《皇清经解》卷七百九十八，学海堂刻本，题为《刘氏遗书》。
[8] 李学勤：《〈诗论〉的体裁和作者》，《上博馆藏战国楚竹书研究》，上海书店出版社2002年版。
[9] 郭沫若：《公孙尼子及音乐理论》，《郭沫若全集·历史编》第一卷，（北京）人民出版社1982年版。
[10] [清]孙希旦：《礼记集解》卷三十七《乐记》，中华书局1998年版。
[11] 马承源主编：《上海博物馆藏战国楚竹书》（二），上海古籍出版社2003年版。
[12] 李学勤：《〈诗论〉的体裁和作者》，《上海博物馆藏战国楚竹书研究》，上海书店出版社2002年版。
[13] 李学勤：《〈诗论〉分章释文》，《经学今诠三编》，（沈阳）辽宁教育出版社2002年版。
[14] 马承源主编：《上海博物馆藏战国楚竹书》（一），上海古籍出版社2001年版。
[15] 裘锡圭：《关于〈孔子诗论〉》，《经学今诠三编》，（沈阳）辽宁教育出版社2002年版。
[16] 饶宗颐：《竹书〈诗序〉小笺》，《上海博物馆藏战国楚竹书研究》，上海书店出版社

2002 年版。

[17] 顾实:《汉书艺文志讲疏》,上海古籍出版社 1987 年版。

[18] 李学勤:《郭店楚简与儒家经籍》,《郭店楚简研究》,(沈阳)辽宁教育出版社 2000 年版。

[19] 李零:《郭店楚简校读记》,北京大学出版社 2002 年版。

[20] 饶宗颐:《从郭店楚简谈古代乐教》,《郭店楚简国际学术研讨会论文集》,(武汉)湖北人民出版社 2000 年版。

[21] 荆门博物馆:《郭店楚墓竹简·性自命出》,(北京)文物出版社 1998 年版。《上博馆藏战国楚竹书·性情论》,上海古籍出版社 2002 年版。

[22] 荆门博物馆:《郭店楚墓竹简》,(北京)文物出版社 1998 年版。

[23] 马王堆汉墓帛书整理小组:《马王堆汉墓帛书》,第一函第三册,(北京)文物出版社 1975 年版。

[24] 饶宗颐:《神道思想与理性主义》,(台湾)历史语言研究所集刊,49 本,1978 年版。

[25] 丘琼荪:《历代乐志律志校释》,第一分册,中华书局 1964。

[26] 蔡仲德:《〈礼记·乐记〉、〈声无哀乐〉注释及研究》,(杭州)中国美术学院出版社 1997 年版。

[27] 丘琼荪:《历代乐志律志校释》,第一分册,中华书局 1964 年版。

[28] [清]马国翰:《玉函山房辑佚书》,第三十九册,北京大学图书馆藏。

[29] [清]顾炎武著,黄汝成集释:《日知录集释》卷三,河北花山文艺出版社 1991 年版。

(作者单位:青岛大学文学院)

地方戏与传统剧目的传承

□李连生

研究地方戏具有很重要的意义，其中可供探讨的问题很多，如版本目录、内容情节、演出形态、声腔源流、民俗风情、历史宗教、文化价值等等。上述这些方面，其实在研究剧目时也大多会涉及到，这里仅就地方戏与传统剧目传承相关的问题作些简单的探讨。

一、地方戏与传统剧目的源与流

今流传于各地方戏中的剧目，其中很多看似仅仅归属于地方戏，但我们如果联系历史来考察，就可以发现于其中蕴含着前代很多亡佚剧目的信息和线索，并非是偏于一隅、闭门造车的产物。因为任何历史现象都不是孤立的，比如清代的剧目数量浩繁，极为繁夥，但它不是一下子涌现出来的，而是继承了前代遗传的很多剧目才得以形成后来繁盛的局面。虽然在口口相传的过程中，不免有很多改变和改编的地方，如剧本内容、音乐唱腔等，甚至面目全非者不在少数，但如果我们仔细发掘，其痕迹仍然不难看到。

清代剧目的繁夥，与清代地方戏的兴盛是分不开的。清代地方戏剧目更大量的继承和发展了明代诸种声腔流传的剧目，比如明代弋阳诸腔“改调歌之”的作品，很大一部分就由各地方高腔继承下来，而且又有了新的加工创造。清代各地方戏的演出，也继承了明代诸腔大量剧目，使自身不断的成长和壮大，遂蔚为大观，它们大多是对诸腔剧目的继承和再度创作。

从这些清代流传的剧目中不仅可以看到当时的舞台面貌，还可能从中发掘出本已佚失的前代作品，或保存前代原貌较多的剧目来，如可能是明代遗留剧目的杨梦鲤《意山堂集》中著录的福建兴化七子班的演出剧目，另外还有康熙年间的抄本《泉南指谱》里收录的闽南七子班的剧目，又有清代“百本张”抄本《高腔戏目录》里分行当收录了高腔各角色偏重的剧目以及整本

大戏等等。[1]

这种时代上的先后传承是我们判断剧目创作、演出年代的主要根据之一,不过并不是仅止于此的手段,如果参考前代剧目在后世地方戏中流变嬗递的情况,则有助于我们进一步搞清事实的真相。比如陈多先生在考察了《白兔记》的版本系统后认为,《白兔记》还有除"汲本"和"富本"之外的"第三个系统",这就是"由《风月锦囊》、《徽池雅调》、《八能奏锦》以迄传演至今的某些地方戏本这一源远流长、因袭承续关系明显的本子系列。而且其中明代刻本的选刻时间又相当或早于'富本'、'汲本'。"[2]也就是说"富本"——是由《白兔记》派生出来的,是"流"而不是"源"。这个结论对我们认识地方戏的价值和意义有很大的启示。即地方戏中的剧目不见得就是后起的,不总是"流",说不完就是今所保留的古老剧目的源头。而且,如果把地方戏作为一个参照和补充,对明清传奇的认识也许会更加深刻。

例如,日本学者金文京曾举过两个例子,来说明地方戏古老的渊源。其一如京剧中《真假关公》一剧,又名《姚斌盗马》,豫剧亦有此剧目,写姚斌盗关羽赤兔马为其母治病一事,为《三国演义》故事所无,但《成化本说唱词话》中的《花关索传》后集中却有《姚宾盗马夜走》一则,情节与京剧大致相当,这样看似荒唐,似为后人所杜撰的故事却可远远追溯到明初。又如现行京剧剧目中有《滚鼓山》一剧,豫剧有《滚鼓刘封》,车王府曲本中有《滚鼓山全串贯》,其内容乍看也相当荒诞:

> 关羽死后,刘备义子刘封在阳平招兵买马,欲压蜀汉皇位。张飞闻之大怒,让赵云赴云南调兵,自己亲自过江试探刘封。以刺杀刘备为名,诱刘封藏入鼓中,运往成都,登蝎子山顶,推鼓下山,刘封碎尸而死。

此事不见于《三国演义》,但除京剧、豫剧外,秦腔、同州梆子、川剧、徽剧、河北梆子、山东梆子等皆有此剧目,而成化本说唱词话《花关索传》别集中却有:"鼓框里面打钉子,便把冤家报此仇。后杀驮在牛皮内,害了刘封断了踪。"可见,这种传说由来已久,在民间或早被搬上舞台,广泛流行于各地方戏中,只因不见经传,复被文人鄙薄,故未见诸史籍罢了。因此:"目前京剧

及各地方戏里面盛行的一些荒谬不经、似乎不值一提的故事，却往往具有深远的来源"[3]的说法很有道理，值得我们重视。即如《赵贞女》故事，徐渭《南词叙录》说："即旧伯喈弃妇背亲，为暴雷震死，里俗妄作也"，但今京剧、秦腔、柳子戏中《小上坟》中的唱词却正是"到后来五雷轰顶是那蔡伯喈"，并没有因《琵琶记》翻案的影响而改变结局，显然还是沿袭了"里俗妄作"的本来面目。也就是说高明《琵琶记》是根据民间《赵贞女》故事改编而成，而今柳子戏是根据古民间传说《赵贞女》延传下来，故此保留了原来的面目，因此并不能认为柳子戏历史为晚而以其所含剧目亦皆为晚起。那么再看今安徽贵池傩戏本与明成化年间说唱词话本内容一致的例子可以证明贵池傩戏的产生也很早，其剧本形态也有更加悠久的历史渊源。[4]

当然，源流问题不是研究地方戏的根本目标，探讨剧目在历史流变过程中负载的意义也许才是最根本的目的吧。

二、传统剧目在地方戏中的传承

传统剧目在地方戏中的遗存，大根有这么几种情况：

一种是被传统本删节，但在地方戏中却保留下来。如《琵琶记·风木余恨》一出，今长沙高腔有《打三不孝》一剧，即《风木余恨》，此段许多刊本都删去。陆贻典抄本系统中，原有[玉山供]四曲，但通行本删去。唐晟刻本批语云："江右梨园于此处有张大公将拄杖、头发出示牛丞相，以示羞辱蔡伯喈一段，如《荆钗记》之《祭江》，《岳飞传》之《风魔》，皆演本有之，刻本不载。"但今长沙湘剧高腔却尚存此曲。[5]

一种是在传统剧本中被删节，但还留有删改的痕迹，其具体情节却在地方戏中有完整的遗存。

万历刊本《乐府玉树英》、《徽池雅调》、《玉谷新簧》都新增《书馆托梦》出，其[五换头江儿水]一段写蔡伯喈父母责备伯喈负恩，其中有"没来由拷打唐三藏（按：《乐府玉树英》作"阇黎"）"一句，从这里可知，蔡伯喈还有拷打寺庙和尚（由唐三藏、阇黎可知）的情节，乍一看似乎摸不着头有离，不知怎么回事，但地方戏中确有完整保留，比如今绍兴高腔《琵琶记》中便有蔡伯喈拷打五戒和尚的情节。[6]

传统剧目在地方戏中的遗存痕迹，点点滴滴，所在皆有，对于发掘传统

剧目的原始风貌，有着不可忽视的价值。

以下略举数例来具体说明地方戏中保存传统剧目的情况。

1. 江湖十八本

比如“江湖十八本”现象，江西剧作家蒋士铨（1725－1784）在乾隆十六年（1751）或稍早一些时间编写的杂剧剧本《西江祝嘏·升平瑞》记载，一个提线傀儡班在江西省南丰县演出，有认问他们是什么腔，会几本什么戏，班头答道：“昆腔、汉腔、弋阳乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西卷戏、河南锣鼓戏、连福建的鸟腔都会唱，江湖十八本，本本皆全。”清乾隆间人黄振创作《石榴记》（此本有乾隆三十七年自序），于本书凡例云：“牌名虽多，今人解唱者，不过俗所为‘江湖十八本’与摘锦诸杂剧耳。”《扬州画舫录》卷五谓“老旦张廷元、小丑熊如山，精于江湖十八本。”又说：“二面钱云从，江湖十八本，无出不习。”日本学者青木正儿认为“江湖十八本，当系撰取古本戏曲中最流行当时者所定之名目……此为戏曲事上最值注目之名目，余以未得详悉其十八本之曲目为憾。”[7]实际上，他不曾想到民间现存的各地方剧目正是他梦寐以求想看到的，因为在这些剧种中，完整的保留了所谓的“十八本”或者翻倍的“三十六本”、“七十二本”等剧目甚至剧本。

戏班之所以每每称“江湖十八本”者，为了表明其戏班剧本全、脚色全，以此招揽观众。这也说明了“江湖十八班”是民间盛演的剧目，为老百姓所喜闻乐见。这些剧目大多是宋元南戏的老本，或者说是看家的娘戏，能够流传而且盛演不衰，以此可见它们的魅力。

如福建梨园戏分三派：上路、下南和七子班（小梨园），各有擅扬的“十八棚头（剧目）”。

婺剧高腔包括西安高腔、义乌高腔等，所演剧目都以十八本为主，婺剧三合班由昆（腔）、乱（弹）、高（腔）组成，各有十本，如高腔十八本：《古城会》、《七星针》、《白鹦哥》、《合珠记》、《葵花记》、《芦花雪》、《槐荫树》、《金瓶和》、《三元坊》、《白兔记》、《卖水记》、《红梅阁》、《鲤鱼记》、《白蛇传》、《双比钗》、《全拾义》、《双贞节》、《双鹿台》等。

金华昆曲（一名浙西昆曲）一向有“三十六本”之称；湖南桂阳昆曲（一名郴州昆曲）有“江湖大戏三钗十八记”等传统老戏。[8]另外还有许多剧种都有所谓“十八本”剧目，只是年深日久，或者保存不全，或者失落了具体名目而

已。

由此可知,"江湖十八本"中的剧目多半是比较老的南戏剧目,从这些剧目的承传,我们不仅可窥见其腔调剧种之间的承传性,更重要的是我们能够从地方戏中发现古老的南戏声腔还存活在民间,即便没有见诸任何文字记载,仍然口口相传,灯灯相续,这是历史留给我们的戏曲宝藏,值得我们发掘和珍惜。

2.《抢伞》关目渊源

比如,今湖南湘剧高腔、祁剧高腔、武陵戏,四川高腔,浙江新昌调腔,江西东河高腔、九江青阳腔等《幽闺记》均有《抢伞》一出,但现存汲古阁本等通行本都无此出,乍看似乎为民间杜撰。其实细察世德堂本和汲古阁本等,发现有蛛丝马迹可寻。如世德堂本和汲古阁本(以下简称世本、汲本)在蒋世隆和王瑞兰相遇之前均有不少下雨的描写,汲本第十三出《相泣路歧》、第十四出《风雨间关》便有"淋淋的雨若盆倾"、"淋漓冷雨"、"风吹雨湿衣襟重"等描写,世本曲文同于汲本,但首曲宾白有:"(生)妹子,前面雨来了,待我把雨伞撑起"的话,汲本虽无此白文,但第十六出《违离兵火》[满江红]曲亦有"怎禁得风雨摧残,田地上坎坷,泥滑路生行未多"与"冒雨荡风"语,且舞台提示有"众上赶老旦、旦下,众抢伞诨科下"之语(世本无此语)。这些有关下雨、雨伞和抢伞等描写很明显都是为了照应后面王瑞兰抢伞的关目所安排的伏笔,证明原本最初应该有"抢伞"这一关目,只是后来被删去罢了,但是可以从中看出一些删改的痕迹来。另外,我们还可以找到其他的线索,如《摘锦奇音·幽闺记》所选《旷野奇逢》出曲文宾白与他本大同小异,惟[古轮台]曲中有这样的情节:

> (生唱)即便往跟寻,岂容迟滞?(旦扯伞介)(生白)小娘子待我好走路,怎么扯我的雨伞,好不怕羞?……(生白)娘子把雨伞还我,待我好去。[9]

虽然此本还可能有删落,但一目了然,此正是"抢伞"情节,且《尧天乐》、《词林一枝》所选此出曲文中亦有"旦扯伞介",与《摘锦奇音》几同。我们再看世本《隆遇瑞兰》(即汲本《旷野奇逢》)在[扑灯蛾]曲后有[皂罗袍]两支(汲本、

容与堂本无此二支),首曲云:“渐渐红轮西下,见林梢数点昏鸦。前村灯火有人家,江山晚景堪描画”数语,很明显与前面“淋漓冷雨”的情节不合,而且前面第二支[古轮台]中末句便是“天色昏惨暮云迷”,不可能转瞬成为“渐渐红轮西下”,这都是删改者疏忽所至。[10]沿袭此二曲者不在少数,《乐府菁华》、《大明春》、《大明天下春》、《乐府万象新》、《乐府红珊》等均同世本,而《词林一枝》、《尧天乐》、《歌林拾翠》、《摘锦奇音》亦收[皂罗袍]二支,但曲词却完全不同,前后照应较好,没有造成疏漏。[11]

总之,种种迹象表明在明代《幽闺记》确有《抢伞》的情节,只不过被大多数本子删去,其原因也许是认为这样写有损王瑞兰闺阁身份吧。

又任中敏《曲海扬波》中引忏绮主人《风月闲情》云:

> 尝偕某某观剧,伶人演《抢伞》曰:“万古千秋雨又来”,甲曰:“万古千秋,词义大谬,当改为万点千丝”,乙曰:“以文字斟之,疑是万苦千愁”。坐人为之击节叹服。后检视古曲本,查如乙言。

此“万古千愁雨又来”之语,诸本皆未见,但长沙湘剧高腔湘阳印刷局本《蒋世隆抢伞》剧中,却有“两人心事一般同,万苦千愁雨又来”之语,四川高腔《抢伞》一剧,虽无此句,但文词与长沙高腔略同。[12]今赣剧高腔《抢伞》便有王、蒋同唱:“万苦千愁雨又淋,才得相逢便相亲”之句,[13]由此不禁令人惊叹地方戏承传本之古老,也让我们看到了戏曲在民间生生不息、代代繁衍的魅力。

3.地方戏保留重要剧目述略

地方戏保存许多传统剧目的散出和全本,其重要价值,应引起我们的重视。例如,有些剧目不见历代书目记载,但在地方戏中可以找到,如《词林一枝》(万历元年,1573年刊本)里的《灌园记·辱骂齐王》不见今本《六十种曲》,但今江西青阳腔和湖南辰河高腔中保留此出,名《周氏骂齐》。

万历刊本《徽池雅调·汝权卖花》(正文作“孙汝权假妆卖花”)、《尧天乐》(万历刊本)有《十朋母官亭遇雪》为别本所无,今山西百帝村发现的《荆钗记》青阳腔抄本中第十二出《行程》与《尧天乐》本大多相同,抄本注云“唱清

扬腔”。[14]《孙汝权卖花》和《官亭遇雪》,这两出戏现仍保留在湖南辰河高腔中,前者名《玉莲游园》,后者同于刊本。

《乐府万象新》(明万历刊本)收《青梅记·曹操青梅煮酒》一出,《青梅记》,未见著录。江西青阳腔传统剧目有《青梅会》,浙江新昌调腔亦保存《青梅会》。《乐府万象新》所选《青梅记》的散出,与《青梅会》部分曲词十分相近,二者为明传奇《射鹿记》之改本。《射鹿记》,《曲海总目提要》、《远山堂曲品·杂调》著录,但全本已佚。[15]

还有一些剧目虽见戏曲书目著录,但古代典籍中未见传本,却仍然有不少剧目至今还能在民间流传并演出部分及全本,意义和价值极大。

如《金貂记》、《鹦哥记》、《鱼篮记》、《破窑记》等,长沙湘剧高腔至今还在演唱甚至还保存着全本。[16]赣剧保存有《卖水记》和《合珍珠》(即《珍珠记》)全本,而今《卖水记》,在明散出选本中只保存了几出。[17]至今江西广昌甘竹镇还保存《孟姜女》戏文全本共两种,一为赤溪曾家《孟姜女送寒衣》元南戏本(见《永乐大曲》、《南词叙录·宋元旧篇》著录)的遗存,一为明弋阳腔《长城记》(见《曲海总目提要》卷三十五著录)的遗存。

《清风亭》,一名《合钗记》,《曲海总目提要》卷九著录,《风月锦囊》(嘉靖三十二年 1553 年刊本)本收《薛荣清风亭记》名目(但阙正文),《远山堂曲品·能品》亦著录,云:“弋优盛演之。”赣剧弋阳腔传统剧目“十八本”中有此剧。

《摇钱树》,焦循《剧说》卷四云:“王阮亭奉命祭江渎,方伯熊公设宴饯行,弋阳腔演《摆花张四姐》。”此剧又名《摇钱树》,《曲海总目提要》卷四十著录,题作《天缘记》,云:“其名曰《摆花张四姐思凡》。出于鼓词,荒唐幻妄。然铺设人物兵马、旗帜戈甲、战斗击刺之状,洞心骇目,可喜可愕,亦有足观者。”周贻白《中国戏剧史》谓:“今之皮黄剧有《摇钱树》一剧,一名《张四姐下凡》,系武戏,唱白极少,当即从弋阳腔全本中析出,而单演其战斗击刺一部分关目。”[18]浙江婺剧高腔中侯阳高腔剧目中有此剧,题作《摇钱树》,[19]浙江松阳高腔传统剧目“三十六本大戏”中有《摇钱树》,共分《摇钱树》和《赠神剑》两本。[20]赣剧弋阳腔在清末尚能演出全本。[21]

《大明天下春》卷八收《包文拯坐水牢》出自《陈可忠剔目记》(《南词叙

录》及《远山堂曲品·杂调》均著录),明范濂《云间据目抄》中提到的《曹大本收租》,应即此《剔目记》,山西万泉县百帝村发现青阳腔抄本,其中就有《陈可忠》一本,梨园戏七子班下南内棚头传统剧有抄本《刘大本》,故事同此。

又如万历二年抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》哑队戏剧目有《张飞祭马》一出,《徽池雅调》有《张飞祭马》,为今本《古城记》所无,近代江西青阳腔和福建莆仙戏均有此出,赵景深先生曾看过后者的演出,认为与《徽池雅调》所载基本一致。[22]

广东正音戏还保存《鹿台记》、《四郡记》、《三关记》、《双杯记》、《辨金牌》等剧目。湖北襄阳、钟祥清戏尚保存《四郡记》、《长城记》、《卖水记》、《吐绒记》等剧目。[23]

这样的例子还有很多,不再赘举,不过已经足以让我们看到传统剧目与民间地方戏曲一脉相承的血缘关系。

上面我们说到传统剧目在地方戏中的传承,其实,地方戏和传统剧目之间是双向互动的关系。传统剧目也不是一成不变的,它往往亦吸收地方剧中的剧目,对它们进行选择和改编,变成自身的一部分。比如《目连救母》,其中就大量吸收了民间地方小戏,如《王婆骂鸡》、《尼姑下山》等,它们又反过来被地方戏吸收改编,并经常演出,如果不是《目连救母》保存了这些地方戏,它们未必能够流传到现在。

地方戏剧目不仅存在纵向的剧目继承的形态,还存在横向的各地方剧种之间的交流情况,传统剧目的传承也往往发生在不同的剧种之间,表现为剧目的互相移植。虽然唱腔必然随着不同剧种的声腔来做相应的改变,但其间嬗递变化的痕迹还是可以找到的。这是因为到了近代,地方戏繁盛,剧种增多,各剧种之间交流频繁,优秀的剧目被各家争相搬演成为必然现象。所以我们会看到不少剧目是各个剧种之间共通的。比如弋阳腔就是"拿来主义",把别的剧种,包括昆山腔的好剧目拿过来改编,曲文上加"滚调",音乐上"改调歌之"。故大部分昆山腔的剧目,弋阳腔都挪借过来加以歌唱,往往越是典型的代表性的昆山腔剧目,也即是弋阳腔常演出的剧目,从生存环境和舞台演出等角度来理解,这当然是很正常的。正如李调元《剧话》云弋腔:"所唱皆南曲",正是因为昆腔、弋腔同用南北曲,故二者演唱的剧本可相

同，后来昆弋合班的戏班，及昆、弋合演的剧本也就成为必然的趋势。徐朔方先生说《小说戏曲在明代文学史中的地位》云："所有的南戏和文人传奇都是南方各声腔的通用剧本"[24]也是此意。连台戏和折子戏中都常见这种现象，尤其是在折子戏中，这种共同的剧目很多，如京剧中有一多半都是梆子腔的剧目就是明证。不同声腔剧种之间的交流，或者合作，或者竞争，促进了艺术水准的共同提高。

这种交流是全方面的，除了剧目外，在唱腔、板式、乐器、表演手法、脸谱、舞美等方面也互通有无、取长补短、精益求精。如唱腔上，昆山腔就是吸收北曲、海盐腔等声腔，融会贯通后才形成自己独具特色的魅力；京剧就吸收梆子腔唱法（如"十三咳"、"南梆子"等唱法）等。

三、作为演出形态的地方戏剧目

地方戏多是民间演出的纪录，这对我们研究民间演剧的内容及形态提供了极好的素材。但正由于它们大多是艺人或场上改编之本，故与明清文人传奇相比较，不怎么引人注目。这无疑忽视了传统剧目创作和演出的特殊形态，即戏剧是一种舞台艺术，必须付之于舞台搬演，即便是文人定稿的作品，在真正的舞台演出上，也不会是固定的模式，尤其是在民间戏剧舞台，大量改编和二度创作的情况就更为普遍了，这也许不合文人案头创作的本意，却符合戏剧这种舞台艺术的本质。也就是说地方戏更多时候是作为一种实际演出本的形态存在的，这就注定它们与传统文人传奇不同的面貌。我们可以从这些不同之处，寻绎剧本在同时代或不同时代舞台演出的实际情况，或者考察剧目在不同声腔剧种、不同地域、不同演员、戏班演出的独特艺术形态，这些都是非常有意义的。

比如声腔方面，我们可以从地方戏判断传统剧目的声腔剧种或音乐形态。虽然声腔剧种的分别主要依据音乐，但从剧目上判断也是重要的参考手段。一种较为简单的是根据文献明确的记载，如《浣纱记》唱昆山腔（明张大复《梅花草堂笔谈》），《长城记》唱弋阳腔等等。[25]另外，除了根据文献之外，可参考其内容、风格、演出形态等综合起来判断。如祁彪佳《远山堂曲品》"杂调"中的四十七种剧目，大多被认为弋阳腔系统的民间戏曲，除了根据祁彪佳对这些剧目的评价外，今高腔系统流传剧目大多见于此"杂调"中，与祁氏的评价吻合。

这样,古今结合,文献记载与实际剧目演出流传相比勘才能得出确切的结论。

又如今本《牧羊记》第三出《过堤》有[回回曲]云:“天上的娑婆什么人载?九曲黄河什么人开?什么人把住三关口呀?什么人和和北番的来?”[前腔]:“天上的娑婆李太白载,九曲的黄河老龙王开。杨六郎把住三关口呀,王昭君和和北番的来。”(按:此两支曲《九宫大成》卷六十三[双调正曲]引,题作《牧羊记》)。这里的[回回曲]唱什么腔?从今地方戏中也可以找到线索:原来今京剧、梆子腔《小放牛》中便有此曲,然而这首曲子却是由传统民歌《小放牛》改编而来的。很明显,在这里无论是[回回曲]还是《小放牛》,都是由民歌改编为剧曲,但曲词仍保持原有的通俗风格,曲调抑或不无承袭之处,这由地方戏《小放牛》就吸收了民歌的唱腔可以推知。[26]《小放牛》虽然全国各地有很多种唱法,但大致还是保持着较为统一的风格。这样看来,[回回曲]显然用的民间小曲的唱腔。再如,今京剧《凤阳花鼓》中唱的“好一朵鲜花”,与今广泛流传各地的《茉莉花》调词句相似,有人认为此曲最早刊于清道光元年(1821年)贮香主人所辑的《小慧集》卷十二箫卿主人小调谱第六首的工尺谱,[27]其实刊于乾隆年间的《缀白裘》六集《花鼓》出中有[仙花调]、[凤阳歌]、[花鼓曲]诸调,其中[花鼓曲]中就有“好一朵鲜花”、“好一朵茉莉花”,京剧曲词与此剧亦相似,故京剧应从此变化而来,其曲调恐怕亦相近。其他小调如《孟姜女》、《凤阳歌》、《太平年》、《莲花落》等等均在今地方剧种中有不同程度的遗存,或者可以通过它们与民间小调的关系来探索其音乐形态。

在关目的取舍上,上节我们谈到地方戏中大量存在对文人传奇进行删节的情况,这也是地方戏作为舞台演出形态的必然要求。因为对于舞台演出而言,只有删掉游于主线之外的枝节关目,较之原作,情节更为集中,方才便于场上演出。王骥德《曲律·论剧戏》谓传奇:“勿太蔓,蔓则局懈,而优人多删削”,即是此意。地方戏这种抓住关键情节、删繁就简的做法推动了折子戏的发展,对于促进戏曲角色行当的分化与独立,以及促使戏剧从案头走向了舞台,以剧本为中心转向了以艺人、舞台、表演为中心体制的产生意义十分重大。

从地方戏保留传统剧目的情况来考察,可以看到不同视角对于同一剧

目的不同处理。

例如《琵琶记》,一般我们熟知的《吃糠》出十分感人,但明清众多散出选本中很少有选此出者。[28]所选每每是《高堂庆寿》、《南浦嘱别》、《临妆感叹》、《上表辞官》、《书馆思亲》、《中秋赏月》、《描画真容》、《诘问幽情》、《书馆相逢》等,个中原因十分耐人寻味,包括全剧最动人的"糠和米"曲子的精彩折子也不入选,似乎不可思议,然而动人不动人不仅关乎文笔,还和场上有关,或者是因为不太热闹或非关键场次才是很少演出吧。[29]

地方戏虽然继承传统剧目中优秀的部分,但其中糟粕的内容也有不同程度的反映,这也是地方戏特殊的演出形态的反映。如《乐府菁华》本《荆钗记》,其《母子相会》出[一封书]宾白中,王十朋听说钱玉莲投江而死,竟然说:"死的好,死的好","失节改嫁是遗臭万年,今守节投江乃流芳百世,是谓死得其所。"封建思想在民间的流毒于此可见一斑了。

地方戏因为很重视舞台实际演出,故插科打诨、调笑谑虐较多,所谓"不插科、不打挥,不为之传奇"(成化本《白兔记》开场),所谓"闹热可喜"(叶宪祖《鸾锟记》第二十二出《廷献》),均务在吸引观众之兴趣。声调不是不重要,但比起故事情节和表演技巧来说,尚在其次了。对于插科打诨,奎章阁本《五伦全备记》凡例中说:"其间虽不能无诙谐之谈,然皆不失其正。盖假此以诱人之观听,不然则不终卷而思睡矣。"奎章阁本《五伦全备记》为演出本,其宾白较之世德堂本多几十倍,科诨几乎出出都有。当然,民间插科打诨良莠不齐,其中确有所谓"恶诨"者,这是不可避免的。[30]李渔《闲情偶寄·演戏部》之"科诨恶习"条云:"戏中串戏,殊觉可厌,而优人惯增此种,其腔必效弋阳——《幽闺·旷野奇逢》之酒保是也。"李渔所说的酒保大概是指《幽闺记·招商谐偶》(汲古阁本)出中酒保的打诨,从内容上看,的确不佳。

即便是《西厢记》也免不了这种"厄运"。蒋星煜先生《论朱素臣校订本〈西厢记〉》一文说朱素臣此本有李书云序文,序文中提到《西厢记》屡遭后人改编的命运,有改得不好的,他称之为"五害",其中有把《西厢记》低级庸俗化的倾向,即有许多"俗恶不堪"的"插科打诨",云:"弋阳腔虽唱本文而举动乖张,伤风败俗。"蒋先生又引凌濛初在《西厢记·五本解证》的话论证:"弋阳梨园作生先与红乱,丑态不一而足,无怪越人有挠头之癖矣!"[31]"生先与红

乱”之情节,《摘锦奇音》(万历三十九,1611年刊本)也露出痕迹。如其所选《西厢记·张生跳墙失约》出,[折桂令]下增加宾白很多,围绕着跳墙,张生与红娘反复插科打挥,很明显唯有演出本才会有如此的增饰,其中就有:“红娘姐,你就当我妻子罢”。不过,《西厢记》原本就有轻佻的言辞,比如张生对红娘并非没有觊觎之心,所以才有“若共他多情小姐同鸳帐,怎舍得他叠被铺床”这样的话,也就难怪后世轻薄人如此改动。

今湖南辰河高腔《红娘传柬》民间演出本,演红娘递柬时和张生、琴童三人互相取闹之事,系插科打诨一折,于主要情节毫无作用,但词语多鄙俗不堪,无聊之极,可称之为《西厢记》“恶诨”的明证。[32]由此可见,传统剧目被文人士大夫删去不少他们认为诲淫诲盗不健康的部分,其中有一些却在民间地方戏中保存下来。

注释:

[1] 廖奔、刘彦君著:《中国戏曲发展史》第四卷,第370~371页,太原,山西教育出版社2000年版。

[2] 陈多:《〈白兔记〉和由它引起的一些思考》,《艺术百家》一九九七年第二期。

[3] [日]金文京:《诗赞系戏曲考》,《汉学研究之回顾与前瞻》上册,第204页,中华书局1995年版。

[4] 何根海、王兆乾:《在假面的背后——安徽贵池文化研究》,合肥,安徽大学出版社2000年版。

[5] 黄仕忠:《〈琵琶记〉研究》,第145页,广州,广东高等教育出版社1996年版。

[6] 参见赵景深《谈琵琶记》,载《戏曲笔谈》,第151~152页,上海古籍出版社1962年版。

[7] [日]青木正儿著,王古鲁译:《中国近世戏曲史》,第426页,商务印书馆1936年版。

[8] 详见《中国昆曲艺术》,第93~94页。

[9] 北京图书馆藏子弟抄本中《奇逢》中亦有:“蒋世隆雨盖儿横肩才要走,王瑞兰扯伞不松开”之句。见《满族说唱文学:子弟书珍本百种》,第323页,北京,民族出版社2000年版。

[10] 按:四川清音月调有《抢伞》,其[银纽丝]唱词便是:“天色昏惨暮云迷,风摧狂雨漫天地,打湿罗裙湿透衣。”参见胡度编《清音曲词选》,第36页,北京,作家出版社1957年版。

[11]《纳书楹曲谱》正集卷三《幽闺记》收《踏伞》(即《旷野奇逢》),但无宾白。又《白雪遗

音》卷二有《扯伞》二曲，即咏《旷里奇逢》情节，虽无扯伞描写，但从名字就可知，此应是一直流行的折子戏名。

[12] 周贻白：《湘剧漫谈》，《中国戏曲论文集》，第260～261页，北京，中国戏剧出版社1960年版。

[13]《中国地方戏曲集成·江西省卷》，第636页，北京，中国戏剧出版社1962年版。

[14] 见赵景深《明代青阳腔剧本的新发现》，载《戏曲笔谈》，第98～102页，上海古籍出版社1962年版。

[15] 详见李平《海外孤本晚明戏剧选集三种序言》，上海古籍出版社1993年版。

[16] 周贻白：《湘剧漫谈》，《中国戏曲论文集》，第261页，北京，中国戏剧出版社1960年版。

[17] 李啸仓：《赣剧中的宝藏》，载《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，第43页，中国戏剧出版社1994年版。

[18] 周贻白：《中国戏剧史》下册，第478页，北京，中华书局1953年版。

[19] 流沙：《明代南戏声腔源流考辨》，第330页，台北，施合郑基金会1998年版。

[20]《中国戏曲剧种大词典》，第498～499页，上海，上海辞书出版社1995年版。

[21] 流沙：《明代南戏声腔源流考辨》，第37页。

[22] 赵景深：《明代青阳腔剧本的新发现》，载《戏曲笔谈》，第104页，上海古籍出版社1962年版。

[23] 详见流沙《明代南戏声腔源流考辨》，第168～169页注释。

[24] 载《文学遗产》1999年第1期，第73页。

[25]《曲海总目提要》卷三十五"长城记"条云："杞梁妻事，本之乐府，有弋阳腔，专演杞梁妻哭倒长城者。"

[26] 冯光钰《中国同宗民歌》，第31～42页，北京，中国文联出版公司1998年版。

[27] 冯光钰《中国同宗民歌》，第18页，北京，中国文联出版公司1998年版。

[28] 此出仅《歌林拾翠》、《玄雪谱》、《审音鉴古录》和《缀白裘》等选本选入。见[韩国]金英淑：《〈琵琶记〉版本流变研究》，第179页，中华书局2003年版。

[29] 参见黄仕忠《〈琵琶记〉研究》，第200页，广州，广东高等教育出版社1996年版。

[30] 按：可参看江巨荣《宋金杂剧在南戏和明传奇中的遗存》中论科诨部分所举"恶诨"材料，载《南戏国际学术研讨会论文集》，中华书局2001年版。

[31] 蒋星煜：《中国戏曲史探微》，济南，齐鲁书社1985年版。

[32]《湖南戏民传统剧本·辰河戏第十三集》总第六十集，长沙，湖南省戏曲研究所主编，1986年版（内部刊物）。

（作者单位：中山大学中文系博士后）

略论清代学者之词韵观

□鲍　恒

在清代学者对于词体诸要素的研究中,词韵研究是其中的一个重要方面。关于词之用韵的研究,清代词学家往往是从两个方面来加以展开,或者说是从两个不同的层面来进行考察和研究的。

其一,是将词韵作为词体的基本结构要素之一,将其放在词体这一整体框架中加以认识和考察,即把词韵作为词律的一个有机的组成部分。实际上,词就文体而言,本来就是押韵的韵文,押韵也是词的基本的格律规范,因此,对词律的讨论必然涉及到用韵的问题,故万树之《词律》、方成培之《词榘》、王奕清的《钦定词谱》、秦巘之《词系》等词谱(律)古书无不对词韵有相当的关注和具体的说明,这可视为对词谱的宏观研究。

其二,从微观的角度来看,将词韵作为一个相对独立的对象来进行观察,讨论的重点在于其韵部的分合、韵字之归类等等,而其形式则为各类词韵专书。

无论是从宏观或微观的角度,清代学者对于词韵的认识都有一个共同的特点,即是以填词的实际需要来进行研究的,以实际的运用为目的。因此,各家的讨论则主要集中在有无词韵及词韵的性质两个最基本的问题上。

一、词韵之有无

论证词韵有无的问题有两个基本的前提,一是这里的词韵是指词作者所共同遵守的统一的如同诗韵的词韵,并非指词押韵还是不押韵(词要押韵,绝无争议);二是这里的词韵又是特指宋人制词时所押之韵,是一个历史的概念。换言之,词韵有无的问题实际上就是指宋人制词有无统一遵守的韵字,再说的明白一点,宋人制词有无统一的韵书,或者说,宋人编没编过专供填词使用的专门的韵书。以此观之,清代学者在此问题上出现了两种截

然相反的观点和看法：

一为"有韵派"，此派学者多认为宋时制词曾有统一之韵书，此以戈载、厉鹗为代表，戈载《词林正韵》发凡云："词始于唐，唐时别无词韵之书。宋朱希真尝拟应制词十六条，而外列入声韵四部，其后张辑释之，冯取洽增之，至元陶宗仪曾讥其淆混，欲为改定，而其书久佚，目亦无自考矣，厉鹗论词绝句有云：欲为改定，而其书久佚，目亦无自考矣，厉鹗论词绝句有云：欲呼南渡诸公起，韵本重雕菉斐轩。注云：曾见绍兴二年刊《菉斐轩词林要韵》一册，分东红、邦阳十九韵，亦有上、去、入三声作平声者，于是人皆知有菉斐轩词韵而又未之见。"这里，戈载提出的证据一是朱敦儒（希真）所定词韵十六条，一是所谓菉斐轩词林要韵，尽管戈载也认同秦恩复考订《菉斐轩词林要韵》非宋词韵，但就整体看来，他还是认为宋代是有词韵的，不过失传或误传而已，因此，他才要编订《词林正韵》以正之。

关于朱希真应制十六条词韵，沈雄《古今词话》"词品"卷上"详韵"中亦有记述："陶宗仪《韵记》曰：本朝应制颁韵，仅十之二三，而人争习之，户录一编以粘壁，故无定本。后见东都朱希真，复为医韵，亦仅十又六条。其闭口侵寻、监咸、廉纤三韵。不便混入，未遑校雠也，鄱阳张辑，始为衍义以释之。洎冯取洽重为缮录增补，而韵学稍为明备通行矣。值流离日，载于掌大薄蹄，藏于树根盎中，湿朽虫蚀，字无全行，笔无明画，又以杂叶细书如半菽许。愿一有心斯道者详而补之，然见所书十六条与周德清所辑，小异大同，要以中原之音，而列以入声四韵为准，南村老人记。"[1]可见，明时陶宗仪还见过此书，故信者甚多。今鲁国尧先生对此提出质疑，论证颇详。[2]

至于《菉斐轩词林要韵》则清人辨之甚多，阮元于《四库全书总目》之"四库未收书提要"云："世人知重此书，实自鹗诗始发之。然自来作长短句者，未尝不以入声押韵。而此以入声分隶平、上、去三声，盖后来曲韵之嚆矢。或以曲盛于元，而此书实出于南宋为疑。今案《书录解题·歌词类》有《五十大曲》十六卷，《万曲类编》十卷，则宋时未始无曲也。此影宋钞录，卷端标题'词林'，词林者，犹艺林之谓，非必指长短句而言，以此为词韵，殆鹗误会词林二字之义耳。"阮元以之为曲韵，但却基本肯定其为宋人所作。

又秦恩复《菉斐轩词韵跋》亦云："窃疑此书出于元、明之季，谬托南宋初

年刊本,樊榭偶未深考,遂以为宋人词韵。不然南渡以后诸贤,何以均未之见?即沈义父、周德清亦绝不引证,而遂与之暗合耶!又疑此书专为北曲而设,或即大晟乐府之遗意。惜《大晟乐府》及《大声集》皆以亡佚,无从考证耳。”据此可知,其书时代虽难以确定,但所记为曲韵当更为可靠一些。

总体来看,清代学者以为宋词有统一之韵书者寥寥可数,其证据亦不够充分,但这种观点的影响则甚为深远。如果将此种观点稍加引申,即宋词押韵是有规章可循,只是此规章已失传,恐怕赞成者要更多一些,如吴嘉陞《词林正韵》序即认为:“词学始于唐而盛于两宋,其时即用为乐章,付之伶工,被诸管弦,故必谐于声律而后称工。自元曲盛行,而词仅为学士大夫余暇所涉猎。按调制篇,已诧博雅,不复研究声律,而词韵遂失传。”有韵失传论亦多为今天之学者所接受。如吴梅《词学通论》也认为“韵书最初莫如朱希真作《应制词韵十六条》……而其书允佚,无从扬榷矣。”[3]

二为“无韵派”,此派学者为宋词押韵大多率意为之,无通则可守,此以毛奇龄、纪昀、焦循等为其代表。

《四库全书总目·词韵》提要云:“考填词莫盛于宋,而二百余载,作者云兴,但有制调之文,绝无撰韵之事。核其所作,或竟用诗韵、或各杂方言,亦绝无一定之律,不应一代名流,都忘此事,留待数百年后,始补缺拾遗。盖当日所讲,在于声律,抑扬抗坠,剖析微茫,至其词则雅俗通歌,惟求谐耳,所谓有井水吃处都唱柳词是也。又安能以《礼部韵略》颁行诸酒垆茶肆哉。作者不拘,盖由于此,非真智有所遗也。”此条提要是否出自纪昀之手不能断定,但至少代表了纪昀的思想认识则绝无问题。此段话最值的注意的并不在于声称宋词无韵的观点,而在于对宋词无韵现象所作的说明。其中又有两点最为突出:

其一,词之无韵是由其本身的音乐性质所决定,即所谓“当日所讲,在于声律,抑扬抗坠,部析微茫”,合乐的具体要求使得押韵之事变的不太重要,人们的注意力更多地关注如何合乎音律,虽有押韵的要求,但只要顺口,并不在乎一定要用某部之字相押,这可以说是词体本身形成要求所造成的。

其二,如果说词的音乐性的要求是其内部原因,那么,宋词无韵现象的另一个重要原因可以说是外部的。是由词之传播和流行的方式所造成的,

即所谓“雅俗通歌”的词的民间性质。由于词在宋代是普通人皆可通歌的流行歌，从未作为科举考试、选拔官员的工具，因此，也就无须统一颁布词韵，共同遵守，实际上，因其无现实统一的需要。即使颁布也无法通行于“酒垆茶肆”。

应该说，《四库总目》的观点极具代表性，清代学者赞同者甚多。

毛奇龄《西河词话》卷一云：“词本无韵，故宋人不制韵，任意取押，虽与诗韵相通不远，然要是无限度者”[4]。

焦循《雕菰楼词话》则详举唐宋人词用韵之例，指出其通押甚多，如：

霁、寘、贿、隧通押；
真、侵、文、庚通押；
寘、未、纸、霁通押；
药、觉通押；
职、锡、质、物、陌通押；
语、有通押；
铣、霰、俭、旱、愿、潸、沅通押；
卦、贿、队、泰通押；
御、寘、纸、遇通押；
震、愿、关、吻通押；
遇、语、麌、御、有通押；
愿、霰、谏、翰、旱通押；
月、叶、屑、洽通押；
敬、经、梗通押；
屑、叶、月、曷通押；
黠、屑、月通押；
职、陌、屑、黠、合、阮通押；
霰、旱、铣、俭、翰、谏、阮通押；
旱、霰、翰、潸、愿、阮通押；
泰、雯、约、寘通押；

震、轸、吻、阮、梗通押；
吻、问、震、阮、愿通押；
陌、职、月、药、屑、洽通押；
曷、叶、辑、合、月、洽通押；
陌、质、物、月、质通押；
梗、轸、沁、震、径通押；
吻、径、问、敬、震、梗、迥通押；
俭、艳、勘、陷、赚通押；
霁、纸、寘、队通押；
侵、元、庚、真通押；
庚、青、蒸通押。[5]

上举诸例，皆以唐宋人原词为据，若从表面看来，唐宋人词之用韵确实比较随意，故焦循说："毛大可称词本无韵，是也"[6]但是，这里焦循用以判定词的用韵是否规范的标准是诗韵而不是词韵，以诗韵衡量自然混乱，若以词韵衡量，也许正合轨范，只是不知何为词韵而已。故江顺贻曾严厉批评毛奇龄的观点指出："此条(提毛奇龄"词本无韵")《昭代丛书》杨氏已驳之，谓前人疵漏未检，若据以为徵，又何异尸祝子桑原壤，而遂訾经曲为不必设也。毛氏历引旧词之失韵者为无韵之证，故杨氏纠之，而纪氏以为精核，贻误后学不浅，故不可以不辨。"[7]其实，毛氏所举并上列焦循所谓无韵之证据，也并非如江氏所言"失韵"，最根本的问题，仍在于什么是词韵。无论是"有韵派"或"无韵派"都不可回避这个问题，换言之，词韵性质不清，其讨论则失去了前提，因此，对词韵性质的探讨，也就自然成为一个重要的问题。

二、关于词韵之性质

何谓词韵，其性质如何？江顺贻《词学集成》卷四云："夫宋人之词，皆可入乐。韵为天籁，未有四声以前，三百篇未有无韵者。岂唐宋以后入乐之文而不用韵乎？况宋人自度腔皆可歌，后人不得其传。至辛、蒋以豪迈之语，为变徵之音，如今弦笛，腔愈低则调愈促，声高则调高，何碍吟叹之有？"[8]认为词韵源于词乐，或词的音乐性质直接影响到词的用韵，这个观点清代学者

多有赞同者，如方成培、戈载、秦巘以及《词通》的作者等，但是，清代学者更多是从词韵与诗韵的区别中来界定词韵。

清代学者大多以为词韵不同于诗韵，胡薇元《岁寒居词话》云："词韵与诗韵异，以三声并入声，可合可分有定也。以切音分类，各有界限，不可妄为删并。"[9]

邹祗谟《远志斋词衷》云："阮亭常与余论韵，谓周挺斋《中原音韵》为曲韵，则范善溱《中州全韵》当为词韵。至《洪武正韵》，勘酌诸书而成。其于诗韵，有独用并为通用者（东冬清青之属），有一韵析为二韵者（虞模麻遮之属），如冬钟并入东韵，江并入阳韵，挑出元字等入先韵，翻字残字入删韵，俱与宋词暗合，填词者所当援据，议极精核……大约词韵宽于诗韵。"[10]邹氏以为词韵有别于诗韵与曲韵，其用韵要宽于诗韵，又云"毛氏五韵目云：柴氏古韵，为晋宋以前体诗词之韵，孙愐《唐韵》，为齐梁以后古近体诗词之韵，周德清《中原音韵》，为北曲韵，沈乐词韵，为填词韵。毛氏南曲正韵，为南曲韵，畦畛划然。"[11]均以词韵与诗韵、曲韵有别。

江顺贻《词学集成》卷四云："词韵与诗韵有别，然其源即出于诗韵分合之耳。"[12]指出词韵与诗韵虽有区别。但诗韵却是词韵的基础。

又有词韵借用诗韵之说，张德瀛《词徵》卷三云："词称诗余，故制词者多借用诗韵，考唐孙依陆法言《切韵》增补，始有《唐韵》，宋陈彭年等删减之，谓之《广韵》。宋祁、丁度等增广之，谓之《集韵》，景佑四年乃颁行《礼部韵略》，而衢州毛氏、平水刘氏复增补之。至元黄公绍撰《古今韵会》纤悉备矣，厥后阴氏（时中时夫），并奉平水韵而删并之，遂为通用之本，今之诗韵是也。（婺源江氏云：今查词家习于并韵，谈韵学者亦粗举并韵，甚且误以刘韵为沈约韵。江氏所谓刘韵，即阴氏韵也，桐城方密之撰《韵考》，既误以今所行之阴氏韵为沈韵，江氏又误以为刘韵，皆未审也。）诗韵之称，自明人作俑，而世遂有以诗韵为词韵者矣。"[13]张氏将词韵与诗韵视为一体，并详细理出其演变线索：

《切韵》→《唐韵》→《广韵》→《集韵》→《礼部韵略》→《古今韵会》→《韵府群玉》→既诗韵，亦词韵，并指出所谓词韵，即合并之诗韵。

关于词韵与曲韵之关系，清代学者认识颇不一致，强调词韵与曲韵有别

者,多着眼于宋时语言与当时今声之差异性,尤其是入声韵部的分合。沈雄《古今词话》"词品"上卷引陆荩思云:"曲韵宗《中原音韵》,四声通用,而入声不列,考之唐宋词家,概无是例,至于肱、轰、崩、烹、盲、弘、鹏等字,词韵收入庚、梗韵者,而曲韵收入东、钟韵。浮字收入尤、有韵者,而曲韵收入鱼、模韵,则词韵不通于曲韵昭然矣。"[14]此以具体韵部分合考之。辨词韵与曲韵有异。

又徐釚《词苑丛谈》卷二"音韵"云:"盖自三百篇楚词以迄南曲,一系相承,俱属为韵统。而北曲偏音,四声不备为别统,故金元人作诗亦用沈韵,作词亦不专用周韵,从无以入声分叶平上去者,又安得以曲韵废词韵,且上格诗韵乎!"徐氏以为有两个音韵系统,即三百篇至南曲为一系统,北曲为又一系统,而词韵与北曲用韵分界明显。故不可以曲韵而代替词韵。

主张词韵、曲韵为一体,如江顺贻《词学集成》即认为词韵与曲韵可不分,其卷四云:"戈氏谓南曲即本乎词,夫今之词韵何必分,词之用平上去入,何必与曲异,所异者,词只一阕,分上、下段,多至三段、四段而止,只一调名。曲则合数阕为一套,有引子,有尾声,而以宫商合箫管,以喉舌五音合宫商无二致,词变为曲,殆所谓言之不足,而长言之乎。"[15]此谓因其词韵、曲韵同源,自可无别。

谢元淮《填词浅说》虽认为词、曲用韵有别,但却主张舍曲韵而用词韵,云:"词韵与诗韵不同,曲韵又与词韵不别,古诗用古韵,有通叶转注等法,近体用今韵,不许稍有出入。词韵到三声五叶,上去并押,已较诗韵为宽,曲为词余,自应用词韵。"实际上,谢氏认为词韵宽,而与曲韵差别不大,故有此言。

清代学者大多注意到宋词用韵的方言特征,于方音对词韵的影响多有论述:如焦循《雕菰楼词话》言"黄庭坚用蜀音"、"秦观用土音"、"陈亚用土音",张德瀛《词徵》卷三:"张芸窗《吕龙吟》词,以过、污、露、大、锁、破、我、和、么互叶。陈君衡《长相思》词,以萧、骚、飘、楼、迢、遥、头、秋互叶。米友仁《诉衷情》词,以潜、喧、还、偏、山、言互叶。用韵不免错乱。盖前所举者为诸家所通用,此乃方音之误耳。"[16]又"黄鲁直《念奴娇》词,以笛韵绿,陆放翁云:泸间得戎借有,此亦以方音叶者。"[17]

综上所述,清人之于词韵性质的认识虽有不同,但大体有如下三点:

其一,词韵既不同于诗韵,也不同于曲韵,其源出于诗韵,其严则愈于曲韵,介于诗韵与曲韵之间。

其二,词韵用例宽于诗韵,其宽有二:一为可通叶,二为借方音。

其三,词韵用例严于曲韵,即词韵保留了入声韵部,而曲韵则入派三声。

杜文澜《憩园词话》于此概括云:"宋词用韵有三病,一则通转太宽,二则杂用方音,三则率意借叶。"[17]如果我们将其三病不看成毛病,恐怕正是说明了词韵的三个特点。

如何看待和把握词韵的这些特点,清代学者亦有一些具体意见,刘熙载提出"用韵须知通别",其《艺概·词概》云:"词家用韵,在先观其韵之通别,别者必不可通,通者仍须知别。如江之于阳,真之于庚,古韵既别,虽今吻相通,要不得而通也。东冬于江,歌于麻,古韵虽通,然今吻既别,便不可以无别也。至一韵之中,如十三元韵,今吻读之,其音约分三类,亦当择而取之,余韵准此。"这里的重点不在"通"而在"别",知"别"方能有规矩,其用韵才不会混乱。

邹祇谟《元志斋词衷》则明确提出了词韵使用的原则,即"用韵须遵成法",云:"宋人词韵有通用至数韵者,有忽然出一韵者,有数人如一辙者,有一首而仅见者。后人不察,利为轻便,一韵偶侵,遂延他部,数字相引,竞及全文,此毛氏一人通谱,全族通谱之喻为不易也。学者但遵成法,并举习见者于绳尺,自鲜蹉跌。"[18]邹氏在此强调了通则与特例的关系,绝不可将宋词用韵之特例作为通则来加以总结和概括,从而误导读者和作者,如果以成法言之,则宋词用韵仍具有较为严格的分部和使用标准,绝不是毛奇龄所云宋词无韵。如果说宋人无词韵专书则更符合实际一些。

注释:

[1]《词话丛编》,第832页。

[2]《鲁国尧自选集》,第134~135页,河南教育出版社1994年版。

[3]《词学通论》,第16页。

[4]《词话丛编》,第568页。

[5]《词话丛编》,第1490~1493页。

[6]《词话丛编》,第 1492 页。

[7]《词学集成》卷四,《词话丛编》,第 3252 页。

[8]《词话丛编》,第 3252 页。

[9]《词话丛编》,第 4039 页。

[10]《词话丛编》,第 662～663 页。

[11]《词话丛编》,第 665 页。

[12]《词话丛编》,第 3256 页。

[13]《词话丛编》,第 4121 页。

[14]《词话丛编》,第 835 页。

[15]《词话丛编》,第 3258 页。

[16]《词话丛编》,第 4124 页。

[17]《词话丛编》,第 4124 页。

[18]《词话丛编》,第 2858 页。

[19]《词话丛编》,第 664 页。

(稿件来源:中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位:安徽大学文学院)

从天津天后宫看戏曲与民俗的交叉促进

□谢　敬

天津为滨海地带，居民多以鱼盐为业。且地处辽沈之西，燕京之东，为北方诸省出海咽喉。来往船艘，有多借运输货品为生者，则其一岁生活悉托诸于海矣。元明时期，随着漕运的日益发达，天津民间的酬神演出也更加频繁起来。元泰定三年(1326)，在三岔河口西岸修建了天后宫。约于明代，又增建了戏楼。清代中叶，天津已成为北方的经济中心之一。

天后宫所供奉的神是妈祖。妈祖，亦称"天妃"、"天后"，俗称"妈祖婆"。传说中掌管海上航运的女神。相传宋代福建兴化莆田人，姓林名默。父母信佛，梦观音赐药而生之。自始生之弥月，不闻啼声，因名曰"默"。八岁从师，十岁信佛，十三岁习法术。宋雍熙四年(987)盛装登山石"升天"为神。当地居民于清康熙三十三年(1694)立庙奉祀，称"通贤灵女"。宋元明清历代均有褒封，清封为"天上圣母"。《福建省志》之《天后传》云：天后即妈祖，海舟危难，有祷必应。洋中风雨晦暝，夜黑如墨，每于樯端见神灯示佑。莆田林氏妇人将赴田者，以其儿置庙中，曰："姑好看儿！"去终日，儿不啼不饿，不出阈。暮归各携去。神盖笃厚其宗人也云云。则天后不独为司海之神，抑亦保赤之神矣。是故往往人家小孩有灾病时，亦往祈祷。是则天后宫之香火又不独只享诸渔家者矣。奉祀妈祖之庙称"妈祖庙"或"天后宫"，以莆田湄洲岛妈祖庙、天津天后宫、台湾北港妈祖庙为三大祖庙，每年夏历三月二十三日为妈祖诞辰。

三月二十三日妈祖诞辰要预演百会，俗呼为"皇会"。皇会乃酬神所献之百戏也，有谓清乾隆年间，皇帝下江南，途径天津，适逢会期，一时高兴，要看看会。乾隆的船就泊在三岔河口地方，各会从船前经过，竭力表演，各显其能。当时乾隆对于大会颇加盛赞，更喜欢乡祠"跨鼓"，特御赐黄缎马褂

四件,叫四名鼓手各穿一件;还有鹤龄会演唱的很好,四位鹤童每人赏给金项圈一个,其外龙旗两面。大会因得宠赐,从此以后,改名“皇会”,嗣后皇会兴盛不衰,直到清末。

皇会会期为五天,三月十六日为“送驾”,十八日为“接驾”,二十日和二十二日为“巡香散福”。此时会期隔日一会,以免人们太乏了。最后二十三日为天后诞辰之正日,即在宫中受人间烟火之祝贺,大会亦在宫中表演一番最精彩的节目。进香之客自晨至夕络绎不绝,大殿之上无时不在拥挤。通宵如是,直至夜阑人散,烛灭香消,未觉东方之即白。盛大庙会,乃告终矣。欲瞻此景,须待来年也。

皇会表演的节目有:抬阁、莲花落、猴爬竿等杂技和十不闲、秧歌、高跷、戏曲故事扮演、清音大乐、河南雅乐、道教音乐、佛教法鼓等。抬阁是清代赛社献艺中出现的一种新形式。常州人洪亮吉《南楼忆旧诗》之三十一:“才过中元又下元,赛社箫鼓巷头喧。年来台阁多新鲜,都插宫花扮杏园。”自注:赛神会中每用七八人扛一棹,上扮金元院本诸故事,名曰台阁。

当时盛况,有乾隆举人津门名士杨一昆的《皇会论》,描写皇会风光,刻画入微,绘影图形,栩栩如生。读其文不亚如亲自观会:

国泰民安,时称岁转,春光明媚艳阳天。只听得锣鼓声喧喧,又见那儿童欢喜,妇女争妍。却原是皇会重兴第二年。月末逢三,早将会演。有一等游手好闲,家家去敛。口称善事,手拿知单。有钱无钱,强派上脸。图了热闹,赚了吃穿。这胜事直办到三月间,跨鼓声喧,中幡耀眼,看会的来到街前。吃了早饭,换了衣衫,行走间,先门幡。买卖齐声喊,喧哗有万千。乱嚷嚷,早听见“冰糖梅苏丸”。一群村媪站街前,河沿上早来了香火船。手持竹竿,身穿布衫,靠定栏杆,人人等把台阁看。急忙忙,莫容缓。来复往,不惮烦。数杆黄旗在会前,上写着“扫殿”。逞精明,露强干,薄底鞋亦穿武备院。夹套裤簇新月白缎。腰中儿长,帽深儿短,青洋绿棉袍齐把袖挽。无事呢,洋洋得意;有事呵,磕了个头山,好和歹出了些汗。通纲抬阁是新演,今年会胜似去年。节节高,同人办;莲花落,不耐看;猴爬竿,亦有限;杠箱官,委实可厌。稍可

的，侯家后拾不闲。秧歌高跷，数见不鲜，惟有那溜米厂高跷人人称赞。不论女，不论男，颠倒争把青蛇看：貌似婵娟，名胜梨园，是何时结了欢喜缘？他面庞儿俏，意思儿甜，一架娇痴黑牡丹，掩映在红绿间。舞花本自戏中传，四海升平见一斑。说什么长亭袅娜，绣球灯烂。有一等结彩铺毡，假充官宦，廊檐外派下跟班。会一到将等闲人赶散，点心包拿在眼前。有几个老斗围着小旦，询饥渴，问寒喧，殷勤体贴。不怕心烦，叫管家把茶儿换，到晚来下了个名庆馆。意翩翩，美少年，有那些良家子弟杂其间，好叫我难分辨。风动帘角，时来偷眼。静悄悄，不敢言；细留神，遮遮掩掩；侧耳听，呖呖莺声花外啭。你亦看，我亦看，帘外帘中隔不远。碧玲珑不是万重山，野花时卉遍争妍。两廊下穿红挂绿，抱女携男。脂粉腻。笑语喧，花儿朵儿插鬓边。自觉得好看，不知是憎厌。未语人前先腼腆，一见人，把头还，羞容满面——都是些浓眉大眼，高拥髻鬟。晚妆楼上杏花残，风过处，应怯衣单。夜儿黑，影儿暗，氤氲馥郁，不辨钗钿。又不是轻云薄雾，惟有些人气烟香。半掩香扉半卷帘，出头露面，不怕春寒。又见灯火高悬，轻烟四散。宝塔仍是章家办，花瓶会到底让口岸店。打顶马的，属周家露脸，衣帽新鲜，顶戴齐全，从物体面，胜似当年王寿田。还有管事的，双双对对，穿的是大镶大沿；小马夫，温唇善面；跟班的，光华脸蛋似粉团；茶挑子，亮光光，净素玻璃片。耳边金鼓震连天，会儿多，记不全，法鼓还算大园小园。一到茶棚敲得更熟练，翻来覆去，离不了七二幺三，夜色漫漫，行人缓缓，一更之后，众会蝉联，一伙子清音大乐声悠远。两档子河南雅乐喧，后跟一行道士调笙管。西洋德照，前后光悬，少不了老鹤龄在和平音乐前。不知不觉已过了四驾辇。法鼓声犹近，鹤龄音不远，提灯散扇来到跟前。手执请驾羊角灯，说"驾到了，靠后罢"。一个个俱都气静神安。又那女眷，拈香拜倒街前，一种情思无两段，无非是求子育男。霎时间，夜阑人散，拦舆拜罢各回还。香消粉减，漏尽更残，好似神仙归洞天。难消遣，怎留恋，夜深门掩梨花院。繁华都在眼收，记不清，珠帘掩映芙蓉面。

此外，现存的《天后宫过会图》真实地描绘了当时赛社演艺的宏大场面：

彩绘天后宫赛会走会场面。其中"第四起"为"狮子会",三头狮子起舞,数人举旗围绕,数人击铙钹,前有四人抬一人敲的大鼓、二人抬的大锣伴奏,最前为四人举灯笼引导。"第十八起"为"天后宫扫殿会",队伍前面为"判官送妹",十六人抬仙阁,上置木雕凳、方桌,上立骑牛判官、小鬼、杜公子,小妹乘双轮车。后面是"河东大寺高跷会",二是二人踩高跷,扮演各种角色。画上部有题记,介绍庙会程序及个别故事情节。(《中国音乐史图鉴》)

办会的主体,起初自然是庙中道士,但以后却是盐商,因为后来盐商出钱,要办与否,全凭己意,道士成为被动。盐商本是与官府有联系的,所以这会得到官府的支持:一是从三月初到会期之末,各地来津货物,无论水陆,一律免税;二是运署经销之盐,每包抽收制钱一文,作为出会时零星开支的费用。"皇会"本是以天后的威灵来号召的,但实际这免税影响之大,却超过"神力"。各地乡民,因为免税减低了成本,把产品竞向天津运销,而需求者又因这时品类之备,价格之廉,亦争来天津购买。以四处来津人数的踊跃情形来说,所有南北运河,海河靠近天津一带,凡可以停泊之处,船只密集,几乎无隙可寻,旅店亦处处人满,各地戏园为招待远来乡民,每早八点即行开演,一天可演数场,中小饭馆,处处拥挤,可以看出来人之多。挟货者倾销而去,购货者满载而归,货物成交之速,销量之大,均不难想见。天津吞吐这样大量的货物,地方上得益是难以形容的。

"旅店亦处处人满,各地戏园为招待远来乡民,每早八点即行开演,一天可演数场",这时候演出的是何种戏曲呢?我们从《津门杂记》中可以找到一些线索:"两戏台纯用灯嵌,晚间请有十番会同人,在戏台上奏古乐数曲,随后昆曲相唱和,皆旧家读书人也……"清代戏曲十分繁荣,花部雅部并行,深受人们喜爱。

天后宫戏楼约建于明代,坐落在今南开区宫北大街天后宫正门对面。舞台坐北朝南,直对天后塑像。戏楼是木结构楼台式建筑,前后台相连。前台两侧各有一个小门,上场门属"扬风"小匾额,下场门书"扢(读作戏,威武貌,一说喜貌)雅"小匾额,舞台正中悬"乐奏均天"匾额。台面、台顶均为木板,顶棚中央有一六角形透音孔。左右各有一台柱,书有抱柱对联。戏楼上下通衢。每年旧历三月二十三被认为是天后诞辰,旧时每到这天上午都要

演三出酬神戏。平时在此演戏谢神亦有之。清光绪年间，谭鑫培、王长林、龚云甫等均曾在此演出过。

谭鑫培是著名京剧演员，艺名小叫天。光绪十六年为内廷供奉，谭鑫培在艺术上文武昆乱不当，能戏甚多。他为京剧老生的表演艺术开拓了新天地，影响深远，许多京剧老生都宗法于他，世称“谭派”。王长林是京剧演员，工丑。他嗓音清脆响堂，武功坚实，身手矫健。建国后曾任教于中国戏曲学校、北京戏曲学校。龚云甫也是京剧演员，工老旦，满族。他的嗓音清脆而苍劲，善于用脑后音，演唱技艺精湛，在老旦唱腔中揉合了青衣腔，刚柔相济，缠绵蕴藉。京剧在光绪年间已经在戏曲演出中居于主导地位，通过这些记载，可以看出天后宫演出的盛况。

中国古代的赛社演剧是酬神与娱乐结合在一起的。庙台广场是中国古代公共性剧场的基本形制，赛社献艺是中国古代公共性戏曲活动的主要方式。在古代农村，包括绝大多数县城，赛社演剧是公共性戏曲活动的唯一方式；在大中型城市，赛社演剧也占多数。即使清中叶以后，在北京、天津、苏州、上海等地，出现了酒楼、茶园等商业性演出形式，但赛社献艺演剧仍未消歇；而在全国其他城市，类似的情况一直到清末民初才出现，那里的公共性演出仍为赛社演艺形式。

而赛社时所献之艺，可以说是一个大杂烩，它包括此前所产生的直至当时为止的近乎所有表演艺术种类。在这些艺术之中，有不少泛戏剧形态，如社火、假面扮演、鱼龙蔓延、对戏、院本、扮故事、抬阁的等。这些表演除少数由戏曲艺人、乐户承担外，多数由当地民众自扮自演，许多节目的表演父死子继，代代相传，许多古老的戏剧形式因此得以保留。乐舞杂技亦如此。这种演出习俗使戏曲在民间具有更广泛的群众基础，因为许多观众同时也是演员。对广大民众来说，戏曲不仅是供他们欣赏的艺术，也是他们自我娱乐、自我参与、自我表达的方式。更为重要的是，这种不同时代、不同级别的艺术聚会，是新的戏曲剧种产生的土壤和温床，清代的地方戏的历史非常典型地体现了这一中国戏曲特有的生成规律。而天津天后宫的皇会，则是典型的赛社演艺活动。

可以说，天津天后宫皇会只是中国古代戏曲发展的一个缩影，是戏曲与

民俗交叉促进的一个典型。

注释:

[1]《中国戏曲志》天津分卷。

[2]《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社。

[3]徐肇琼撰、张格点校,《天津皇会考》。

[4]望云居士、津沽闲人著,《天津皇会考纪》。

[5]车文明著,《20世纪戏曲文物的发现与曲学研究》,文化艺术出版社。

[6]《辞海》。

[7]《天津文史丛刊》第四期,天津市文史资料研究馆。

(作者单位:河北大学人文学院2003级硕士研究生)

娱宾遣兴的词体观念与宋代词选的兴盛

□薛　泉

一般说来，词选是指选编者依据特定的原则，在一定范围内，对某些词人之作进行选择，从而辑录而成的词集。词选，发轫于唐、五代，兴盛于宋代，以后历代不绝。我们这里所谓的宋代词选，是指宋代出现的几部词选本，主要包括现存的《尊前集》、《金奁集》、《梅苑》、《乐府雅词》、《草堂诗馀》、《花庵词选》、《阳春白雪》，与已佚失的《家宴集》、《复雅歌词》、《雅歌》、《混成集》等。词选兴盛于宋代，与宋人"娱宾遣兴"的词体观念有密切关系。

一

"娱宾遣兴"的词体观念，是很多宋人对词这一文体的体裁特征的普遍认识与理解。词是伴随着燕乐而产生的一种音乐文学，其主要作用是娱乐，是供宴席、花间侑觞佐欢之用，在唐、五代时已早有定位。后蜀欧阳炯《花间集叙》有曰：

> 则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之辞，用助娇娆之态。……将使西园英哲，用资羽盖之欢；南国蝉娟，休唱莲舟之引。

欧阳炯在此告诉我们，赵崇祚编辑《花间集》主要是供尊前花下"绮筵公子"、"绣幌佳人"、"西园英哲"，"用资羽盖之欢"的。

由于宋代最高统治者的有意提倡和封建城市经济的畸形繁荣，进一步拉动了歌词的消费，宋人承袭了唐、五代人的娱乐词体观念，并使之得到进一步的强化与发展。嘉祐三年(1058)十月，陈世修为冯延巳作《阳春集序》，

首先明确提出了“娱宾遣兴”的词体观念：

> 公以金陵盛时，内外无事，朋僚亲旧，或当燕集，多运藻思，为乐府新词，俾歌者倚丝竹而歌之，所以娱宾而遣兴也。

陈世修认为冯延巳“为乐府新词”的最初目的是“俾歌者倚丝竹而歌之”，以“娱宾而遣兴”。欧阳修《西湖念语》亦谓：其《采桑子》十首是“因翻旧阕之辞，写以新声之调，敢陈薄技，聊佐清欢”之作。当时台阁重臣晏殊亦持此观点，其每宴“亦必以歌乐相佐”，可证。宋叶梦得《避暑录话》卷上有曰：

> 晏元献喜宾客，未尝一日不宴饮，而盘馔皆不预办，客至旋营之，倾有办丞相子容颂尝在公幕府，见每月嘉客必留，但人设一空案一杯。既命酒，果实蔬茹渐至。亦必以歌乐相佐，谈笑杂出。数行之后，案上已灿然矣，稍阑即罢。遣歌伎曰：“汝曹呈艺已遍，吾当呈艺。”乃具笔札相与赋诗，率以为常。

《小山词序》云：

> 叔原往者浮沉酒中，病世之歌词不足以析酲解愠，试续南部诸贤绪余，作五七字语，期以自娱，……始时沈十二廉叔，陈十君龙家，有莲、鸿、苹、云，品清讴娱客。每得一解，即以草授诸儿，吾三人诗酒听之，为一笑乐而已。

黄庭坚亦谓晏几道“独嬉弄于乐府”。（黄庭坚《小山词序》）以上说的是上层社会士大夫之间的“娱宾遣兴”。龙榆生先生《两宋词风转变论》云：“令词行于士大夫杯酒交欢之际，慢曲则盛于倡馆酒楼间。”[1](p237)这种分法虽然有点绝对化，但却道出了词具有“娱宾遣兴”之功能。其实，词具有“娱宾遣兴”的功能，这也是多数北宋人的普遍看法。鲖阳居士《复雅歌词序》即云：“我宋之兴，宗工臣（巨）儒，文力妙天下者，犹祖其（按：指温庭筠等唐末五代词

人)遗风,荡而不知所止,脱于芒端,而四方传唱,敏若风雨,人人歆艳,咀味于朋游尊俎之间,以是为相乐也。”

清人周济《介存斋论词杂著》曾谓:“北宋有无谓之词以应歌,南宋有无谓之词以应社。”其实,南宋照样有这类所谓的“无谓”“应歌”之词,只不过不能与北宋相提并论而已。时至南宋,持词可以“娱宾遣兴”者,亦不乏其人,胡寅所谓寄意于此”(胡寅《酒边集序》),就是“娱宾遣兴”词体观念的外现。从下面的几则记载中亦略见一斑。周密《癸辛杂识》续集下载:

> 张于湖知京口。王宣之代之。多景楼落成,于湖为大书楼匾,公库送酒二百两为润笔。于湖却之,但需红罗百匹。于是大宴合乐,酒酬,于湖赋词,命妓合唱,甚欢,遂以红罗百匹犒之。

岳柯《桯史》卷三云:“稼轩以词名,每燕必命侍妓歌其所作。”郭应祥《鹧鸪天》(“我离浏川七载强”)小序有曰:“梦符置酒于野堂,出家妃歌自制词以侑觞。”刘克庄《翁应星乐府序》所谓的“长短句当使雪儿、啭春莺辈可歌”,亦着眼于此。可见“娱宾遣兴”的词体观念在当时还是颇有市场的。

二

宋代词选的兴盛,与“娱宾遣兴”的词体观念颇有关系。从上文不难看出,词的“娱宾遣兴”功能的实现,往往需要歌妓的参与。歌妓唱词侑觞,除可以现场向词人索要、词人赠予、传唱名家名词外,更迫切需要有一些固定的歌词选本,以保证有足够的、不间断的侑觞歌源,她们“需要拥有固定的歌本,犹如戏剧演员需要剧本,以保证随时随地歌舞佐酒的表本,犹如戏剧演员需要剧本,以保证随时随地歌舞佐酒的表演。”[2](p112)歌词消费者为了娱乐,也希望为歌妓提供歌本。于是宋人在“娱宾遣兴”词体观念支配下,选编了大量供歌妓歌唱用的歌词选本,尤其是北宋词选,多是“娱宾遣兴”词体观念影响下的产物。

我们先看佚失的几部词选。有些已佚失宋代词选,是为应歌娱乐而选,如《家宴集》、《复雅歌词》、《雅歌》等,仅从它们的名称上,我们就可大概看

出。事实确亦如此,南宋陈振孙《直斋书录解题》卷二十一谓:《家宴集》"所集皆唐末五代人乐府,视《花间》不及也。末有《清和乐》十八章,为其可以侑觞,故名'家宴'也。"明人毛晋直承其说,亦云:"雍、熙间,有集唐末、五代诸家词,命名'家宴',为其可以侑觞也。"(毛晋《尊前集跋》)《复雅歌词》亦是应歌之词选。《直斋书录题解》卷十二一云:"《复雅歌词》五十卷,题鲖阳居士序,不著姓名。末卷言宫词音律颇详,然多有调而无曲。""言宫词音律颇详",即是应歌之词选本的标识。鲖阳居士本人《复雅歌词序》曰:

属靖康之变,天下不闻和乐之音者,一十有六年。绍兴壬戌,诞敷诏旨。弛天下乐禁。黎民欢忭,始知有生之快。讴歌载道,遂为化国。由是知孟子以"今乐犹古"之言,不妄矣。

"讴歌载道,遂为化国"是其选词的宗旨。王柏《鲁斋集》卷五之《雅歌序》曰:

所以学士大夫,尚从事于后世之词调者,既可倚之于弦索,泛之于唇指,宛转萦纡于喉舌之间,忧愤疏畅,思致流动,犹有可以兴起人心故也。……类为《雅歌》若干卷。

可见,王柏《雅歌》亦是应歌词选本,只不过它还有"兴起人心"、"放郑声"之意。《混成集》,据宋人周密记载,是南宋朝廷的应歌之词选。其《齐东野语》卷十云:

《混成集》,修内司所刊本,钜帙百余,古今歌词之谱靡不备具。只大曲一类,凡数百解,它可知矣。然有谱无词者居半。

《霓裳》一曲共十三六段。尝闻紫霞翁云,幼日随其祖郡王曲宴禁中,太后令内人歌之,凡用三十人,每番十人,奏音极高妙。

我们再看现存宋人所编词选。现存宋人所编辑的词选大都与"娱宾遣兴"的词体观念有关。

首先，宋人有些词选是“娱宾遣兴”词体观念直接影响下为歌以娱客而编。现存宋人词选大致有五种编排类型如此。吴昌绶先生《金奁集跋》曰：

> 盖宋人杂取《花间集》中温、韦诸家词，各分宫调，以供歌唱，其意欲为《尊前》之续。故《菩萨蛮》注云：“五首已见《尊前集》。”《尊前》就词以注调，《金奁》依调以类词，义例正相比附。

吴昌绶先生在此道出了侑觞之词选的两种类型。

在词调下注明宫调，即“就词以注调”。宋初人编辑的《尊前集》“就词以注调”者有六：大石调、商调、中吕调、黄钟宫、羽调、双调。于词调下注明宫调，明显是为应歌而选。近人陈匪石《声执》卷下即明言：“名之《尊前》，且就词注调，殆专供嘌唱之用者。”[3](p4954)

依宫调将词分类编排，即“依调以类词”。如《金奁集》，据《彊村丛书》，共选词一百四十二首，凡十类，其中黄钟宫重出，它们是：越调、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、双调、林钟商调、高平调、仙吕调、歇指调、黄钟宫。无论是“就词以注调”，还是“依调以类词”，都是应歌选本的鲜明特征标识。另外三种词选类型是：

根据词调的种类编排。如赵闻礼《阳春白雪》，正集八卷，外集一卷，选词六百七十余首，其编辑方式是每卷大致慢词在前，引令居后。一卷之中，不以词人为序，“同一作者之词，散见于各卷内，并未按作者的时代先后集中在一起。”[4](p151)是选基本上亦不能具体词调分类，但慢词在先、引令居后的编排意图还是比较清晰的，这是分类选歌特征的体现，并非是“随读词，随选录，未经整理过”[4](p151)。

按题材内容编排。如《草堂诗馀》现存最早的刻本《增修笺注妙选草堂诗馀》，其前集分“春景”、“夏景”、“秋景”、“冬景”四类。其中春景、夏景、秋景又各分八小类：春景类分为初春、避暑、夏夜、首夏、夏宴、适兴、村景、残夏；秋景类分初秋、感旧、旅思、秋情、秋别、秋夜、晚秋、秋怨。冬景类分为五小类：小冬、冬雪、雪景、小春、暮冬。后集分节序、天文、地理、人物、人事、饮馔、花禽七类，每类下又分若干小类。如节序类下又分为元宵、立春、寒食、

上巳、清明、端午、七夕、中秋、重阳、除夕十个小类。这些类目全是编辑者加上去的，正如朱彝尊《词综·发凡》所云："宋人词集，大约无题，自《花庵》、《草堂》，增入闺情、闺思、四时景等。""增入闺情、闺思、四时景等"题，为应歌之需而设，清人宋翔凤《乐府余论》云：

> 《草堂》一集，盖以征歌而设，故别题春景、夏景等名，使随时即景，歌以娱客。题吉席庆寿，更是此意。其中词语，间与集本不同，其不同者，恒平俗，亦以便歌。以文人观之，适当一笑，而当时歌伎，则必需此也。

龙榆生先生亦有类似的看法，其《选词标准论》云："此虽不注宫调，而以时序景物分题，且出自书坊，必为当世比较流行之歌曲。"[1](p65) 吴世昌先生则认为，《草堂诗馀》是供当时说话艺人唱词用的专业手册：

> 当时艺人说唱故事，既须随时唱诗或词，而故事虽可临时"捏合"，诗词则须事前准备，非有素养，难于临时引用。至其所引用者或自己编制，或当时流行诗歌，或为名人篇什。即在后世文人编著之拟话本如《三言》《二拍》中，亦多有引前人诗词者。则当时说话人在准备材料时，最须注意采择或拟作适当诗词，以便在描写人物情景时演唱。其中素有修养者，固可翻阅专集，而一般艺人则颇需简便之手册，以资引用。《草堂诗馀》将名人词分类编排，增加副题，实为应此辈艺人需要而编。故虽为选集，而标题"词话"。说话人得此，才高者可藉此取径，据以拟作，平庸之辈亦可直接引时人名作，以增加说话之兴味。故此书实系为说话人所编之专业手册，非为词人选读材料。[5](p57－58)
>
> 编排方式上虽无上列特点，亦是为征歌而选。如《乐府雅词》即是，龙榆生云："宋人选宋词，以'便歌'为主"者，"尚有曾慥之《乐府雅词》。"[1](p66)

以上分类只是这了便于论证，其实，有的词选集，如赵闻礼之《阳春白

雪》,在以词调类别编排的同时,又偶尔"就词以注调"。无论如何,宋词是一种音乐文学,应歌佐欢是其一项重要功能,故宋人所选之歌词选本,对声律的重视往往超过对内容的重视,正如龙榆生先生《选词标准论》所云:"南宋以前词,既以'应歌'为主,故其批评选录标准,一以'声情并茂'为归,而尤侧重音律。"[1](p61)可谓的论。

其次,有的不以选歌为主的词选,亦有受"娱宾遣兴"词体观念影响的一面。南宋现存第一部词选《梅苑》即如此,黄大舆《梅苑序》云:"莫不抽毫遣滞,襞彩舒聚,召楚云以兴歌,命燕玉以按节。"黄昇认为,词可以在"花前月底,举杯清唱,合以紫萧,节以红牙",可以令人"飘飘然作骑鹤扬州之想,信可乐。"(黄昇《中兴以来绝妙词选》)"骑鹤扬州",见于南朝殷芸《小说》:"有客相从,各言所志:或愿为扬州刺史,或愿多赀财,或愿骑鹤上升。其一人曰:'腰缠十万贯,骑鹤上扬州。'俗兼三者。"后世多以"骑鹤扬州"比喻不切实可行的幻想,黄昇以此比喻欣赏"清唱"词时所产生的愉悦。黄昇在所选自己的作品中,亦谈到唱词以娱乐。其《摸鱼儿》(为遗蜕册中桃花作,寄冯云月)云:

> 问山中、小桃开后,曾经多少晴雨。遥知载酒花边去,唱我旧歌金缕。行乐处。正蝶绕蜂围,锦绣迷无路。风光有主。想倚杖西阡,停杯北望,望断碧云暮。花知道,应倩蜚鸿寄语。年来老子安否。一春一到成虚约,不道树犹如此。烦说与。但岁岁、东风妆点红云坞。刘郎老去。待有日重来,同君一笑,拈起看花句。

"遥知载酒花边去,唱我旧歌金缕",就清楚地表明,黄昇亦赞同词具有应歌娱乐之功能。可见,从某种意义上讲,黄昇编辑《花庵词选》或多或少亦有应歌娱乐之目的。

当然,"娱宾遣兴"的词体观念中,还包含词亦可作为案头文学欣赏而娱乐的一面。据欧阳修《归田录》卷二载,北宋钱惟演在西洛时,尝语僚属言:"平生惟好读书,坐则读经史,卧则读小说,上厕则阅小辞。""小辞"即小词。胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三引李清照语云:"王介甫、曾子固文章似

西汉，若作一小歌词，则人必绝倒，不可读也。"看来，词不止是用来歌唱，也是可以用来阅读以娱已。南宋汪莘就说，他吟诵词时，觉得"甚自适"。其作于嘉定元年(1208)仲冬朔日的《方壶诗馀自序》有曰：

> 余平昔好作诗，未尝作词，今五十四岁，自中秋之日，至孟冬之月，随所寓赋之，得三十篇，乃知作词之乐过于作诗，岂亦昔人中年丝竹之意耶，每水阁闲吟，山亭静唱，甚自适也。

"水阁闲吟"与"山亭静唱"对举，而且又强调"作词之乐"，可见此处"吟"与"唱"是有别的，这是说，词也可以当作诗来朗读、吟诵，从中获得精神上的愉悦。由此看来，宋人也把词作为案头文学读本来欣赏，这对宋代词选的兴盛也有一定影响。黄大舆编辑《梅苑》就主要是"以为斋居之玩"。黄昇《绝妙词选序》曰："中兴以来，作者继出。及乎近世，人各有词，词各有体，知之而未见，见之而未尽者，不胜算也。暇日裒集，得数百家，名之曰《绝妙词选》。佳词岂能尽录，亦尝鼎一脔而已。"可见，作为案头文学欣赏而娱乐，亦是黄昇编辑《花庵词选》的动因之一。

总之，"娱宾遣兴"是很多宋人对当时盛行的词体的一种认识与理解，宋代词选的兴趣，与宋人这种词体观念是有很大关系的。研究宋代词选，不能不弄清这一问题。

注释：

[1]龙榆生：《龙榆生词学论文集》，上海，古籍出版社 1997 年版。
[2]沈松勤：《唐宋词社会词学研究》，杭州，浙江大学出版社 2000 年版。
[3]唐圭璋：《词话丛编》，北京，中华书局 1986 年版。
[4]张珍怀：《阳春白雪述略》(词学第四辑)，华东师范大学出版社 1986 年版。
[5]吴世昌：《词林新话》，北京出版社 2000 年版。

(稿件来源：中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位：武汉大学文学院博士后)

我国古代乐律的源起与进化

□习　毅

在我国古代,较为成熟的乐音排列自上古时期便已形成。从我国乐器考古成果来看,商代便已出现了打磨精制、音色清亮的特磬与三件成组的旋律乐器——编磬,青铜铸造的三件成组作为旋律乐器的编铙、镛、钹,以宫——角——徵——羽四声结构为乐器音列主要框架的五指孔埙。[1]可见商人已有绝对音高的概念。至周代,乐器种类增多,见于文献记载的已有70余种,仅《诗经》中提到的便有击乐器21种、吹奏乐6种、弹弦乐器2种,计29种。同时,周人又根据制做质料将乐器分为8类,即金、石、土、革、丝、木、匏、竹,称为"八音"。从文献记载来看,至周代时,音乐发展已进入较为成熟的历史时期,已经出现了十二律吕和五声音阶。

被视为周公旦所作的《周礼》中便已记有十二律吕,其《春官·宗伯》云:"大师:掌六律、六同,以合阴阳之声。阳声:黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射;阴声:大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。皆文之以五声:宫、商、角、徵、羽;皆播之以八音:金、石、土、革、丝、木、匏、竹;教六诗,曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。以六德为之本,以六律为之音。"此书还记载了十二律吕的具体曲目及功用:"乃奏黄钟,歌大吕,舞《云门》,以祀天神;乃奏太蔟(簇),歌应钟,舞《咸池》,以祭地祇;乃奏姑洗,歌南吕,舞《大磬》,以祀四望;乃奏蕤宾,歌函钟,舞《大夏》,以祭山川;乃奏夷则,歌小吕,舞《大濩》,以享先妣;乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》,以享先祖。"

被视为春秋鲁国史官左丘明所作的《国语·周语》中亦有明确记载:"王将铸无射,问律于伶州鸠。对曰:……纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也。夫六,中之色也,故名之曰黄钟,所以宣扬六气九德也。由是第之:二曰太簇,所以金奏赞阳出滞也;三曰姑洗,所以修洁自物,考神纳宾也;四曰蕤宾,所以安靖神人,献酬交酢也;五曰夷则,所以咏歌九则,平氏无贰也;六

曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。为之六间，以扬沈伏而黜散越也。元间大吕，助宣物也；二间夹钟，出四隙之细也；三间中吕，宣中气也；四间林钟，和展百事，俾莫不任肃纯恪也；五间南吕，赞阳秀也；六间应钟，均利器用，俾应复也。律吕不易，无奸物也。"

依以上二书所述，可以将十二律吕排列如下：

黄钟　大吕　太簇　夹钟　姑洗　仲吕　蕤宾　林钟　夷则　南吕　无射　应钟

十二律吕中，黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射称六律，为阳；大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟称六吕，为阴。

关于十二律吕以数相求的方法，最早见于《吕氏春秋》。其"古乐篇"云："昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹于嶰谿之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫，吹曰'含少'。次制十二筒。以之昆仑之下，听凤凰鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣为六，以比黄钟之宫，适合。黄钟之宫，皆可以生之。故曰，黄钟之宫，律吕之本。"其"音律篇"云："黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。"

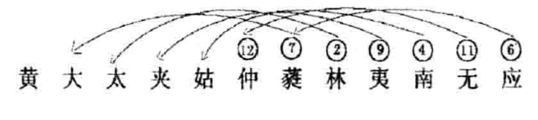
《吕氏春秋》所用推算十二律吕的方法，即为我国古代乐律学上著名的"三分损益法。"所谓"上生"，是"益之一分"；所谓"下生"，是"去其一分"。《吕氏春秋》没有进行具体的计算，只给出了黄钟的长度为"三寸九分"。而此长度与进行过全面计算的《史记·律书》的黄钟长度又不同，《史记·律书》的黄钟长度为"八寸十分一"。这里有两种可能，一种是二者的尺律不同；一种是《吕氏春秋》所记长度为"半律黄钟"，因为若用"八寸十分一"作"正律黄钟"，用"三分损益法"计算所得之"半律黄钟"，其长正为"三寸九分九厘"有余，《吕氏春秋》或将厘数以下省去。现参照《史记·律书》所列长度，将《吕氏

春秋》生律之法列出如下：

《吕氏春秋》

生律之法	《史记》各律长度
①黄钟 810 厘	81 分
②林钟 $810 \times \frac{2}{3} = 540$	54 分
③太簇 $540 \times \frac{3}{4} = 720$	72 分
④南吕 $720 \times \frac{2}{3} = 480$	48 分
⑤姑洗 $480 \times \frac{3}{4} = 640$	64 分
⑥应钟 $640 \times \frac{2}{3} = 426.6666$	$42\frac{2}{3}$ 分
⑦蕤宾 $426.6666 \times \frac{4}{3} = 568.8888$	$56\frac{2}{3}$ 分
⑧大吕 $568.8888 \times \frac{4}{3} = 758.5166$	$75\frac{2}{3}$ 分
⑨夷则 $758.51666 \times \frac{2}{3} = 505.6766$	$50\frac{2}{3}$ 分
⑩夹钟 $505.6766 \times \frac{4}{3} = 674.2333$	$67\frac{2}{3}$ 分
⑪无射 $674.2333 \times \frac{2}{3} = 449.4866$	$44\frac{2}{3}$ 分
⑫仲吕 $449.48666 \times \frac{4}{3} = 599.3133$	$59\frac{2}{3}$ 分
半律黄钟 $599.3133 \times \frac{2}{3} = 399.5422$	

《吕氏春秋》的推导顺序如下：



此种推导方法至宋末时仍在应用，张炎《词源》称其为“隔八相生”之法。

据杨荫浏《中国古代音乐史稿》考证，“晚周的尺度大约与（汉）刘歆铜斛尺相合，即长230.8864毫米。用此尺度的九寸作管长，用其三分作管径，做一个两端开口的管，则此管所发的音，其频率约为693.5V.D”，比现在的f2略低。据此可以将《吕氏春秋》时期十二律吕的音高及各律间的音程关系标出：

黄钟　大吕　太簇　夹钟　姑洗　仲吕　蕤宾　林钟　夷则
└114┘ └90┘ └114┘ └90┘ └114┘ └90┘ └90┘ └114┘
南吕　无射　应钟
└90┘ └114┘ └90┘

可见当时的十二律吕间即为半音关系，但并非十二平均律。

十二律吕的理论，至《吕氏春秋》、《史记》等书出世后，遂完全成立，后世皆以此为记录音乐高低的尺度。但是，在计算方法上后世却有不同的见解。汉京房六十律、宋（六朝）钱乐之三百六十律、宋（赵宋）蔡元定十八律等，皆是按照“三分损益法”推出的，只是因各自的目的不同而推演的数目不同而已。历史上最应引起注意的是晋之何承天与明之朱载堉，他们反对用“三分损益法”推演出来的十二不平均律，追求十二平均律，提出了乐律学研究的新方向。

公元四世纪之前，随着音乐的发展，不平均律与音乐实践之间所存在的矛盾便显著出来，从此，解决音差问题，便成为中国乐律家的共同课题。晋代科学家何承天（370～447）率先指出了“三分损益法”的不足，努力寻求着一种新的计算方法。《隋书·音乐志》载：“何承天立法制议云：上下相生，三分损益其一，盖古人简易之法，犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆不同焉。”他根据由三分损益法计算出来的各律长度比数，依计算的次序，将高低八度间总的差值平均分配于各律之间，得出了他的“新律”。虽然，其新律仍未达到平均律的科学高度，但已非常接近平均律了——相差最大的不超过9.1%个半音音程，而相差最小的却只有0.5%个半音音程。直

到明代的乐律学家朱载堉(1536～约1610),独居十余年,苦研律学和数学,用等比级数平均划分音律,创立了"十二平均律"——"新法密律",并著《律学新说》一书,将其完整地介绍出来,从而解决了历代律学家困惑其中的音差问题,虽然这一理论在古代音乐实践中未被真正采用,但其为乐律学的发展做出了突出贡献。朱载堉的十二平均律理论,约比西方要早一百年。

我国古代十二律吕的排列及音程关系虽然各代沿袭不变,但具体的音高却因尺律的变化而不同。周(姬周)代有周尺,汉王莽时有刘歆铜斛尺,后汉有建武铜尺,晋泰始十年有荀勖律尺,北周有玉尺、铁尺,隋有万宝常水尺、毛爽梁表尺,唐有张文收铜斛律,宋有王朴律准尺、和岘影表石尺及范镇律、魏汉津律等,这些律尺皆为计算黄钟音高的依据,因此其尺度的不同,便确定了黄钟音高的不同,也造成了不同时代的"宫调"所基准的音的高度不同。

"十二律吕理论"是我国古代乐律学的基础理论,古代音乐的调式关系及其他音乐理论皆是建立在此基础上的。了解十二律吕(即古代乐律)的源起与进化,是我们解开古代音乐之谜的第一把钥匙。

(作者单位:河北大学人文学院2002级博士研究生)

关于清代宫廷的昆弋并御

□程　志

我国先秦以前即已产生戏曲因子,如歌舞、音乐、杂技及滑稽谐谑等,原始时代的人们以歌舞宣泄感情,再现劳动、狩猎、战争过程;古代巫觋用歌舞方式娱乐鬼神;春秋时代,楚国宫廷业已出现专习谐谑表演的优孟;汉有角抵戏,唐有参军戏。起初,此等因子尚处于零散而独立之状态,并未综合为一,后随时代发展,才逐渐融合,渐至宋代,方最终形成以唱、念、做、打(舞)等综合表演为主的戏剧形态,因其时戏剧形式繁杂而芜乱,故统称杂剧,其中心有汴梁、大都、平阳、临安、温州、福建、成都、桂林等地。宋亡元兴,大都(元朝首都,今北京)逐渐成为北方杂剧中心,并出现一大批以关汉卿、马致远、郑光祖、白朴为代表的作家,形成自己独特体制,故"杂剧"一词范围缩小,专指北方杂剧(即今天所说元曲),而闽、浙等南方杂剧则被统称为"南戏",以示相异于北方杂剧。入明以后,南戏在相对落后于北方杂剧的情况下,后来居上,影响逐渐增大,并且结合各地语音语调、音乐腔调,在南方形成了具有不同地域色彩的以弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔四大声腔为代表的众多声腔,此亦标志南戏之成熟。昆山腔,产生于元末明初的江苏昆山一带,由顾坚、顾阿英、杨铁笛等封建文人切磋研习而成。嘉靖年间,此腔尚止行于吴中,但已出乎三腔之上,听之最足荡人。嘉隆间,魏良辅愤南曲之讹陋,足不下楼十年,与善北曲的张野塘共同对昆山腔进行了革新,取法海盐、弋阳二腔之长,尽洗乖声,别开堂奥,朱唇轻启,收音纯细,终于创造出卓绝一世的雅音昆曲,从此谐声律,转音若丝,字清、腔纯、板正,功深镕琢,气无烟火,出乎诸腔之上,风靡九州之内,桃花扇底,红牙板上,一度成为雅曲正声,从此雄霸曲坛达半个世纪。改革之初,梁辰鱼的《浣纱记》以昆山腔演之,获得巨大成功,四方歌者皆宗吴门,其影响布于海内,燕赵歌童舞女咸弃桿拨而效南声,北曲几废。"至万历以来已取代北曲杂剧之官腔地位,万历

间胡文焕之《群音类选》所收之曲分四类：官腔、诸腔、北腔、清腔。其'官腔'即指昆腔，占所选作品一半以上。而诸腔为南曲之弋阳、青阳等地方声腔。北腔、清腔皆为北曲，清腔指弦索清唱。"[1]万历以后至清初，又多有时事剧以昆腔演之，再加士大夫扶持，文人墨客加入剧本创作之列，词雅调正，臻于妙境，故昆山腔影响至巨，进入黄金期。另一声腔为弋阳腔，出于江西弋阳，基本特点是"其节以鼓，其调喧"[2]，且能"错用乡语"[3]，并且"句调长短，声音高下，可以随心入腔。"[4]故其能在民间广泛流布，"自徽州，江西、福建俱作弋阳腔，永乐间，云、贵二省皆作之。"[5]至嘉靖年间，"两京、湖南、闽、广用之。"[6]因弋阳腔影响日巨，遂逐渐引起上层社会侧目，演出于宴会之上，最终于万历年间进入明代宫廷，成为宫廷大戏之一。由此可知，弋阳腔的雅化在明代已露端倪。因为弋阳腔易于与各地曲调相结合，生命力极强，故其在传播过程中，又繁衍出许多新的声腔，嘉靖年间变为乐平、徽州、青阳诸腔。[7]万历时，又有太平腔、四平腔、义乌腔、石台腔。[8]入清以后，因其声高调锐，实大声宏，平直高亢，慷慨激昂，伴奏乐器又以打击乐鼓锣铙钹为主，又有帮腔，一唱众和，故与弋阳腔有关的声腔被统称为高腔。到了康熙之时，弋阳腔因与京字京音相结合，逐渐演化为京腔，"即如江浙间所唱弋腔，何尝有弋阳旧习？况盛行于京都者，更为润色，其腔又与弋阳迥异……今应颜之曰京腔谱，以寓端本行化之意，亦以见大异于世俗之弋阳者。"[9]

入清以后，昆、弋二腔皆被选为宫廷用腔。康熙之时，懋勤殿旧藏"圣祖谕旨"即讲明了内廷演戏的声腔："魏珠传旨：尔等向之所司者，昆弋丝竹，各有职掌，岂可一日少闲，况食厚赐，家给人足，非常天恩无以可报。昆山腔，当勉声依咏，律和声察，板眼明出，调分南北，宫商不相混乱，丝竹与曲律相合而为一家，手足与举止睛转而成自然，可称梨园之美何如也。又弋阳佳传其来久矣，自唐霓裳失传之后，惟元人百种世所共喜，渐至有明，有院本北调不下数十种，今皆废弃不问，只剩弋阳腔而已。近来弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。独大内因旧教习，口传心授，故未失真。尔等益得温习，朝夕诵读，细察平上去入，因字而得腔，因腔而得理。"[10]此后，雍正承袭大统，勤于政务，敢于革新，虽有杖杀伶人及禁外官养戏之举，却也未废宫廷戏剧，非但如此，而且还继续从江南选伶人入宫，并曾亲自过问戏衣颜色，

其时昆、弋并御，自不待言。雍正享国日浅，资料无多，此不赘言。到了乾隆之朝，弘历右文嗜戏、性耽书画，且造诣非浅，汉文化水平不逊乃祖，乾隆不仅爱戏而且懂戏，且深谙音律，政事之余，即传唤新小班诸角色演唱，"上亲取昆、弋二腔之长，自制为曲，拍以教授各角色，名为御制腔，即后南府太监演唱者。"[11]乾隆之时，曾命张照等人编写宫廷大戏，这些大戏约有十分之七唱昆腔，十分之三唱弋腔，有的则是昆、弋二腔皆可演唱。嘉庆帝颙琰时，昆、弋式微，秦、黄蔚兴，但内廷仍然以昆、弋为主，对外仍要保持正统形象，有一次，太监将"粉戏"《双麒麟》搬上舞台，嘉庆看后下旨责罚，命内殿总管梁进忠传旨："于得麟胆大，罚月银一个月。旨意下在先，不许学侉戏，今《双麒麟》又是侉，不治罪你们。以后都要学昆、弋，不许侉戏。"[12]到了道光帝的时候，侉戏已经可以堂而皇之地在内廷演出了，但数量极少，道光三年正月十一日，十三出戏中只有一出是侉戏《奇双会》，道光也曾在侉戏《贾家楼》演出之后，怕影响不好，特地下旨曰："俟后有王大臣听戏之日不准承应侉戏。"[13]可见宫中还是把昆、弋二腔视为正统声腔。到了咸丰之世，昆、弋虽然不受欢迎，但表面上仍需尊重。咸丰十年，遣散所有外学戏子，内廷演剧"只在节令演献戏、宴系戏和点缀几场必不可少的承应戏，仍由原升平署演戏的太监担任，所演亦仍旧以弋腔、昆腔为主。"[14]咸丰帝本人就曾嬖昵雏伶朱莲芬，原因是此伶貌佳善昆，歌喉娇翠。同治以后，慈禧当国，皮黄盛行，时有外班入宫供奉，但第一出戏往往还要由南府太监演御制腔，元旦各令节，均须奏演应节之剧，之后方可演皮黄等戏。实际上，昆、弋已经沦为过场戏。由以上可知，昆、弋二腔在整个清代，一直奉演于内廷之上，即使到了晚清亦未尽废。

清代统治者，作为胡族后裔，何以选择昆、弋二腔作为御用声腔呢？第一，历史的原因。昆、弋二腔皆为南戏早期声腔，弋腔出于江西，明初至中叶已广为流传，两京、闽、广、云、贵皆作之，并逐渐衍为弋腔系统，万历时则蔚为大观。昆山腔出于江苏昆山，元末明初，顾坚首创，初止行于吴中地区，嘉隆间，经魏氏改革，始风行海内。此后，昆、弋二腔并盛于世，并逐渐进入明代宫廷："今上始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家具有之。"[15]明代许多戏文选本亦为昆、弋二腔合选，如《时调青昆》、《昆弋雅

调》,青即青阳腔,为弋阳腔之流变。昆、弋二腔皆发展为影响全国的大声腔。明灭清兴,满族以一个落后的少数民族来统治具有先进文化的广大中原地区,起初,为稳定起见,满族统治者采取了多一事不如少一事的策略,他们依照前明旧例,尽量少作变更,比如,他们设置了总督巡抚和州县官,与此同时,他们又参酌满汉条例,修定大清律法,并于一六四五年三月祭祀历代帝王,以此表明大清王朝是继承历代王朝的正统,又遣官祭祀孔子,尊之为"大成至圣文宣先师",还建立国子监,满洲贵族、八旗子弟皆可入监学习,内容有汉书、四书、五经、资治通鉴、程朱理学,同时准许满汉通婚,大清皇上顺治身体力行,他的一个妃子就是汉官之女。所有以上措施,意在缓解满汉矛盾,以期更有利于清朝对广大汉族人民的统治。而清代宫廷对昆、弋二腔的利用就是这些措施中的重要一环,昆弋二腔乃汉族文化的精华所在,他们接受了昆、弋二腔即表明接受了汉族文化,如此,他们既满足了文化娱乐享受的需要,又达到了控制汉族知识分子的目的。第二,与女真族的汉化和历代统治者的自我调整有关。女真是我国古代少数民族,满族的前身,周时称为肃慎氏,汉、三国、晋叫挹娄,南北朝时叫勿吉,隋唐时叫靺鞨,五代时始称女真。一一一五年,完颜阿骨打建立金国,女真人逐渐南迁,不断汉化,不久,蒙古铁木真兴起,渐次灭金亡宋,统一中国,元代统治者将散居于中原一带的女真人视同汉人,这说明他们汉化的程度已经很高。明万历四四年,努尔哈赤合并女真各部,建国号金(史称后金),其继承者皇太极实行满汉文化合流的政策,沿袭明代科举取士制度,尊孔崇儒,改国号为清。顺治沿之,力促满汉一体,不分彼此。康熙、乾隆之世,国泰民安,承平日久,于儒一道,尤尊崇之,康熙自言御极五十载,闲暇之时勤览书籍,四书、五经、通鉴、性理等书,俱经研究。[16]而乾隆弘历有过之,他主持编写了四库全书,对汉族的传统文化进行了一次集大成式的总结,可谓功盖千古。满族的汉化与历代统治者汉文化水平的提高,为他们欣赏汉族的文化,尤其是戏曲文化提供了必要的前提条件。第三,与昆、弋二腔本身的特点及巨大影响有关。昆曲经过魏良辅及张野塘革新后,方才大行于世,而改革者之一张野塘本身是北方人(河北),素工弦索,[17]所以说,昆曲在其改革过程中,必然吸收了北曲的有益成分,李连生在《昆山腔与弋阳腔的交流及融合》中说:"昆山腔是改革了

早期南戏的声腔并吸收北曲和弦索调才形成的。"无论是曲文及曲牌运用，还是剧目及关目的继承，都是如此。同样，弋阳腔与北曲的关系也十分密切，弋腔的曲牌来源有南北词调两个方面，出自北曲的有[新水令]、[端正好]、[点绛唇]、[寄生草]、[朝天子]、[醉太平]、[快活林]、[清江引]等。[18]元末明初，江西是北曲杂剧流行之地，永乐时封于南昌的宁献王朱权曾在此大力倡导北曲，故此，产生于江西的弋阳腔不可能不受北曲的影响。清人杨懋建的《长安看花记》曰："今高腔即金元北曲之遗也。"徐渭《南词叙录》云："今之北曲，盖辽、金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。"[19]所以，谙熟北曲的满人能够对昆、弋二腔青睐有加，实在是事出有因。此外，昆弋二腔在满人入关前早已传至东北一带，张煌言《建州宫词》第六首写道："十部梨园奏上方，穹庐天子亦登场。缠头岂惜千金费，学得吴歈醉一觞。"[20]吴歈即昆曲，穹庐天子即皇太极，天子亲自登场表演，可见昆曲深得清初统治者的喜爱。另据《龙禅室摭谈》载，明朝降将阮大铖归顺清军后，帐中诸将曾经邀他唱戏，于是他鼓板顿足唱昆山腔，北将不懂，阮即改唱弋阳腔，众将官方颔首称善。又据清人震钧《天咫偶闻》载："相传国初出征，得胜归来，于马上歌之(按指弋阳腔)，以代凯歌。"[21]由此可知，弋阳腔早已传入关东一带，并深得下层官兵的欢迎。所以说，清朝宫廷选择昆、弋二腔作为御用声腔，有其深远的历史原因和直接的现实基础。第四，与娱乐帝王和教化百姓的需要有关。戏曲既可以做为与论的工具，也可以成为教化的武器。戏曲在宫中的一项最大的功能就是娱乐帝王，休闲眷属，达到"令人解颐"[22]的目的。故此，宫廷大戏往往追求热闹的戏剧场面，"凭空点缀，排引多人，离奇变诡作大观。"[23]如此，日理万机的帝王，身心得以放松，压力得以缓解，饱食终日的宫娥嫔妃，无聊烦闷的心情亦可得以消遣。当然，戏曲在娱乐的同时，它还担负着教化的责任，这种寓教于乐的方式，比起其他宣传武器，它更形象、直观、快捷、深入。康熙、乾隆深知这一点，因此，他们热心扶持，积极参与，康熙命詹事王奕清等撰写《曲谱》十四卷，乾隆开律吕正义馆，着庄亲王董其事，著成《九宫大成南北词宫谱》八十卷。关于戏曲的教化功能，一般的士大夫也看得很清楚，孔尚任在《桃花扇·小引》中写道："传奇虽小道……于以警世易俗，赞圣道而辅王化，最近且

切。”[24]而杜浚说得更为详细：“杂剧、院本，词家之支流，然出之有道，要不为无益于世。盖古之忠臣孝子，义人烈士，事在正史，不但愚氓无由知，即浅学儒生至有不能举其姓字者，惟一列之于俳场，节以乐句，则流通传播，虽妇人孺子，皆知称道之。故杂剧之效，能使草野闾巷之民亦知慕君子而恶小人，此庄士所不废也。”[25]而当时最能担负这一重任的莫过于昆、弋二腔了，可以说，昆、弋二腔的选择是历史的必然。第五，与昆、弋二腔风格的互补有关。周贻白说：“凡生旦排场，注重唱做的场子，则用昆山腔；其排场热闹如战争扑斗或多人上场等剧情，则用弋阳腔。”[26]昆山腔古丽、典雅、纯净，以笛、管、笙琶按节而唱，转喉押调，字正腔圆，咬嚼吞吐，寻味不尽，历来以其深邈凄唳之态、清柔婉折之度、流丽悠远之韵、隽雅脱俗之风，被称为雅音正声。而弋阳腔则以其只沿土俗，向无曲谱的通俗为广大下层人民群众所喜闻乐见，它铙钹喧阗，声高调锐，以锣鼓击节，一唱众和，声音讲究清脆，吐字要求清晰。这样，昆、弋二腔在演唱风格上就具有很大的互补性，它们雅俗共赏、静动相生、柔刚相济，所以，昆、弋二腔能够被同时选入宫中，共奏于红氍毹上。

以上简析了清代宫廷昆弋并御的原因，从历史上看，清王朝的由盛而衰的过程，也是昆、弋二腔由盛而衰的过程，从某种意义上说，昆、弋二腔乃是大清王朝的国音。它们见证了大清王朝的荣与辱，盛与衰。

注释：

[1] 刘崇德：《燕乐新说》，第 401 页，黄山书社 2003 年版。

[2] [明]汤显祖：《宜黄县清源师庙记》。

[3] [明]顾起元：《客座赘语》。

[4] [明]凌濛初：《谭曲杂劄》。

[5] [明]魏良辅：《南词引正》。

[6] [明]徐渭：《南词叙录》。

[7] [明]汤显祖：《宜黄县清源师庙记》。

[8] [明]王骥德：《曲律》。

[9] 康熙二十三年，王正祥《新定十二律京腔谱》凡例，转引自蔡毅编，《中国古典戏曲序跋汇编》，第 103 页，齐鲁书社 1989 年版。

[10] 转引自范丽敏《南府、景山承应戏声腔考》,中国戏曲学院学报《戏曲艺术》,第 66 页,2004 年 2 月,第 25 卷第一期。

[11] 清逸:《南府之沿革》,《戏剧丛刊》,第 137 页,天津古籍书店,天津王守惇藏本,天津市古籍书店影印 1993 年版。

[12] 转引自范丽敏《南府、景山承应戏声腔考》,中国戏曲学院学报《戏曲艺术》,第 68 页,2004 年 2 月,第 25 卷第一期。

[13] 转引自范丽敏《南府、景山承应戏声腔考》,中国戏曲学院学报《戏曲艺术》,第 69 页,2004 年 2 月,第 25 卷第一期。

[14] 朱家溍:《清代乱弹戏在宫中发展的史料》下册,第 580 页,转引自幺书仪的《晚清宫廷演剧的变革》,《文学遗产》,第 100 页,北京大学出版社 2001 年版。

[15] 沈德符:《万历野获编补遗》卷一。

[16] 蔡美彪、李燕光、杨余练、刘德鸿著,《中国通史》(第九册),第 365 页,人民文学出版社 1986 年版。

[17] 宋直方:《琐闻录》。

[18]李汉飞编:《中国戏曲剧种手册》,第 434 页,中国戏剧出版社 1987 年版。

[19]《中国古典戏曲论著集成》(三),第 240 页,中国戏剧出版社 1959 年版。

[20] 转引自周传家《早期北方的昆曲》,《中国昆曲论坛 2003》,第 13 页,苏州大学出版社。

[21] 转引自平山王芷章著,东莞张次溪校,《腔调考原》,双肇楼图书部,民国二十三年五月出版。

[22]《万历野获编补遗》卷一“禁中演戏”条。

[23] [清]赵翼:《檐曝杂记》卷一“大戏”条。

[24] 转引自袁进《试论清代戏曲、小说对文学史观的贡献》,第 84 页,上海大学学报(社会科学版),2002 年 3 月,第九卷第二期。

[25]《宋荔裳杂剧题词》,《变雅堂集》文集卷四。

[26]《中国戏曲史发展纲要》,第 399 页,上海古籍出版社 1979 年版。

(作者单位:山东枣庄学院)

唐宋词乐亟待整理与研究

□龙建国

《碎金词谱今译》是刘崇德、孙光钧二位先生继《新定九宫大成南北词宫谱校译》(俗称《九宫大成》)之后所完成的又一个国家古籍整理规划项目。该书的问世,对于抢救珍贵的词乐文献、发掘祖国的古代音乐和文学遗产、弘扬民族的优秀文化都具有十分重要的意义。

《碎金词谱》共六卷,为清代谢元淮于道光二十四年(1844)所编撰,是一部独立的词乐歌曲集和词乐乐谱资料集。此书的词乐乐谱和词乐资料主要来自于《九宫大成》。《九宫大成》刊于乾隆十一年(1746),是由戏曲家周祥钰等人尽搜宫廷内外词曲乐谱资料编辑而成,共录唐宋元明清词曲乐谱四千六百多首,套曲二百二十多套,规模钜宏。乾隆二十二年(1757),许善宝将《九宫大成》中所收词乐乐谱一百六十多首辑出,再加上少数辑自他书的乐谱,编成一集,名之为《自怡轩乐谱》。《碎金词谱》就是以《自怡轩乐谱》为底本,修订了其中词曲不分的弊端,又从《九宫大成》中辑得数首词谱作为补充,共得词谱一百八十多首,曲谱十首,重新编辑成册。这部词谱对《九宫大成》中所保留的唐宋词乐进行了全面的整理研究,并参照《钦定词谱》,每字左列四声,右列工尺,考证辨律,勘谬订误,让二百五十多年前结集的一些古代歌曲至今传播入口。此可谓词学史上一大善举,一大盛事。其文献价值和学术意义绝非只言片语所能蔽之。也许由于《碎金词谱》刊行效果很好,谢元淮于道光二十八年(1848)再次刊印此书,并请乐工陈应祥等人按时腔谱曲数百首补入其中,有些且注以"从九宫谱"字样,加上《碎金续谱》,共收曲子八百多首,导致古谱与时腔混杂不明,给后人造成了不少的误会。尽管续刊本数量庞大,但文献价值远不如道光二十四年之初刊本。又由于道光二十四年刊本在流传过程中渐渐湮埋于历史的尘埃之中,今人难以见其真容全貌。词学研究者每每为之叹息,并呼吁有才之士全力抢救这份珍贵文

献。《碎金词谱今译》正是在学术界强烈的呼吁和迫切的期待中问世的。

《碎金词谱今译》是以道光二十四年刊本为底本,参考《九宫大成》、《自怡轩乐谱》诸书整理、研究出来的。道光二十四年刊本乃刘崇德先生多年辗转求之,最终得之于天津文运堂。1996年,校译《九宫大成》毕,便着手整理此书。始拟出版四谱(五线谱、简谱、工尺谱、音韵谱)对照本。由于缺乏资金,天津古籍出版社只将原谱影印了数百部。这部《今译》是由河北大学出版社出版,终于弥补了整理者、词曲界和广大读者的遗憾,让海内外的音乐研究者和爱好者见到其真貌、全貌,还为熟悉工尺谱的音乐工作者提供了一份不可多得的词乐资料,也为广大民族音乐爱好者提供了一个普及和提高相结合的古代歌曲集。

词,全名为“曲子词”。它兴起于开元、天宝之间,流行于晚唐五代之地,繁盛于两宋之时。它是一种音乐与文学相结合的艺术样式。就音乐方面来说,它是中国古代第三代音乐——新兴的燕乐。就文学方面来说,它是一种格律比近体诗还要严格的韵文。曲子词在发展过程中,由于词乐乐谱不断散佚,士大夫文人又多不精通音律,将词当作格律诗来填写,遂使曲子词只剩下文学部分(歌词),以致后世许多人将歌词视为“词”。虽有一些词学家深知今天的“词”的概念已经大失本意,便谨慎地使用了“词体文学”之一称呼,但一谈词乐,便摇头缄口。甚至有些词学研究者竟然声言“词乐已亡”。此言虽然大谬,但唐宋词乐乐谱确实所见不多。至今尚能得见者,一为敦煌曲谱,共二十五首,乃琵琶谱;一为南宋姜夔的自度曲和时曲乐谱,共十七首。尽管这些乐谱在不断刊印和传抄过程中出现了许多错误,但经过今人努力的整理和破译,已得其大概。这些乐谱是用被称为燕乐半字谱的形式标记的,而燕乐半字谱是依据固定宫谱的音阶所标记的固定唱名谱,正体现了唐宋词乐的特点。它们是研究唐宋词乐最直接的资料,加之为数甚少,因而弥足珍贵。唐宋词乐乐谱原本不少,如唐时的教坊谱、梨园谱、徐景安的《乐章文谱》,五代时的《新曲谱》,北宋仁宗时的《韶乐集》,徽宗时大晟府所刊的徽、角二调曲谱,南宋修内司所刊印的《乐府混成集》等。这些乐谱今天已不能见到。《乐府混成集》是一部集大成的词乐乐谱。据南宋周密的《齐东野语》卷十记载:“《混成集》,修内司所刊本。巨帙百余,古今歌词之谱,靡

不备具。只大曲一类,凡数百解,他可知矣。然有谱无词者居半。"此谱在明末清初之时尚存于世,只是已经残阙。明代曲学家王骥德在《曲律》卷四中说:"予在都门日,一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》(又名《乐府混成》)一本见示,盖宋元时词谱,即宋词,非曲谱。止林钟商一调中所载词至二百阕,皆生平所未见。以乐律推之,其书尚多,当得数十本。所列凡目,亦世所不传。所画谱,绝与今乐家不同。"王骥德只见到第一册,而从其目录推断"其书尚多,当得数十本"。这一推断是正确的。清代黄虞稷的《千顷堂书目》卷二录有此书,并谓:"《乐府混成集》一百五册。"此后,这部巨帙煌煌的乐谱踪影难觅。《千顷堂书目》成书于康熙十八年至三十年之间。当时,《乐府混成集》尚存。康熙三十年前后,《随园谱》问世。而后,《曲谱大成》编撰成书。这几部曲谱不可能没有参照《乐府混成集》。《曲谱大成》是《九宫大成》的祖本,而《碎金词谱》又从《九宫大成》中辑出,其中的词乐乐谱应较大程度地保存了唐宋词乐的音乐特点,或者只是将原来的半字谱译成工尺谱而已。如果这一推测正确,《碎金词谱》的文献价值就非同小可了。退一步说,即使这些乐谱不一定是唐宋词乐的原谱,也具有很高的学术价值,因为它们都是元明以来"口口相传"的曲子。这些曲子在口头传播的过程中固然难免被掺入时腔,而其中也必有不少直接移自唐宋乐谱者,且其去古不远,也必有接近唐宋词乐或保留唐宋词乐特点者。故自民国以来的一些音乐家和词学家都利用这些资料来研究词乐。任二北在《唐声诗》中更称这些词谱"不敢不存唐音"。总之,这些词乐乐谱是古人留给我们的一笔宝贵遗产,只有认真地予以整理和研究,让它重现光彩,才能无愧于古人,无愧于来者。《碎金词谱今译》已先著一鞭,导夫前路,后应不乏为继者。

《碎金词谱今译》中所附录的《醉金古谱集锦》并非原书的古谱,而是辑自《九宫大成》。整理者为何要这样做呢?由于《自怡轩乐谱》与《碎金词谱》都是将《九宫大成》中的词乐翻印成集的,在翻印过程中出现了不少错误。若不校勘,必贻误民族音乐工作者和爱好者;若校勘,又必破坏旧谱的整体面貌。因此,整理者采用了一个两全其美的方法,将其祖本——《九宫大成》中的词乐影印下来,按其篇目顺序剪接联缀,把原始的、更精美的古谱提供给读者。

唐宋词乐的整理和研究是一项艰巨而又迫切的科研课题。唐宋时的词乐乐谱大多已经散佚。再加上现代音乐与文学的距离正在不断拉大,兼通二者的学者也不是很多。词乐文献亟待抢救已成为词学界的共识。著名词学家吴熊和先生在上个世纪八十年代就曾呼吁“汇集与研究唐宋音谱及词乐材料,作《唐宋词乐研究》”。另一位著名词学家谢桃坊先生在《社会科学研究》1999年第2期上发表文章指出,唐宋词乐的研究和整理应是新世纪力求解决的难题之一。新世纪伊始,刘崇德、孙光钧二位先生就推出了他们多年研究的成果——《碎金词谱今译》,拉开了攻克唐宋词乐整理和研究这一难题的帷幕,确实可喜、可贺、可钦!

(稿件来源:中国九宫大成学暨中国首届词曲学国际研讨会论文)

(作者单位:江西财经大学艺术与传播学院)

楚辞通于戏曲

□李俊勇

王国维说“凡一代有一代之文学，楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。独元人之曲为时既近，托体稍卑，故两朝史志与《四库》集部均不著录，后世硕儒皆鄙弃不复道。”[1]可见在我们的传统文学里，诗文是正统，为雅文学；戏曲则和小说同属通俗一路，不为“雅士”所齿。就像乾隆嘉庆以来，戏曲中花雅分野，士大夫皆以昆曲为正声，为雅部；以梆子、秦腔等民间曲种为乱弹，为花部。但花部中如皮黄（既今之京剧）等亦受雅部滋养，雅俗之间，有以互动。其实，在古典文学的传统里，最受瞩目的诗文与最遭鄙弃的戏曲却有着千丝万缕的联系。

如明清两朝的八股文固然空洞迂腐，但它代圣贤立言，处处模拟圣贤口吻，这一点很像戏剧。虽然不能经世致用，却颇有俳优滑稽的效果。钱钟书《谈艺录》上说：“八股古称‘代言’，盖揣摩古人口吻，设身处地，发为文章；以俳优之道，抉圣贤之心。……窃谓欲揣摩孔孟情事，须从明清两代佳八股文求之，真能栩栩欲活。……其善于体会，妙于想象，故与杂剧传奇相通。”[2]古人也多有此种议论，袁子才引证尤详。诗歌则因其能歌，与戏曲的联系较之文章来的更为密切，而楚辞和戏曲的相似之处更为明显。我们说，两个东西相似，即可比较，拈此及彼，可以见出心理上的相通。八股出戏剧之后，受到戏剧影响与否不易论定，其对戏剧的影响，如果有，怕也甚微。楚辞则不然，古来风骚并称，为中国诗学两大源头，后来的作家，没有不受其影响的，刘勰所谓“其衣被词人，非一代也。”戏曲为音乐、文学、舞蹈的综合艺术，当自有渊源，观诸剧史可知。但在戏曲产生之前，音乐、文学、舞蹈的发展，对于戏曲的确立，未尝不有帮助，而且是大大的帮助。剧作家都是文人墨客，他们受前代文学影响则为必然之事。那些称得上伟大的作家都能延续传统

而又另辟新径。在这个传统之中,不必刻意去学,朝夕相处,就已经潜移默化了。楚辞影响于戏剧,潜在固然不好讨论,而戏曲对楚辞的传承到何种程度,也难论清。本文所谓的"通",不过取其相似可比之意,即开头所引钱钟书先生之说。影响一事,则非所论述。

《诗经》分为风、雅、颂三类,其中十五国风都是地方歌曲,也可以说是民间小调,大多为单遍重复的曲子。雅多为士人所作,奏于朝廷,或有伴舞。颂则是祭祀之乐,《诗序》云:"颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。"所谓"歌咏其声也,舞动其容也。"郑笺云:"大武,周公作乐所为舞也。"颂可以说是大型的歌舞曲。其集歌词(颂多叙事,戏剧亦叙事,但不像戏剧那样,用宾白塑造人物,构撰情节)、曲乐、舞蹈于一体,这一点与后来的戏曲很相似,但从诗的形式和当时的文献来看,我怀疑它是各司其职,然后总成其事的。就是说,唱歌的只管跟着音乐的节奏唱,奏乐的也只是按着谱子或弹或敲,跳舞的则谨依照音乐的节奏起舞而已。戏剧则以歌舞集一人之身,旁置乐队。皮黄演员在唱曲时很少跳舞甚至不舞,昆曲则歌舞结合尤密,几乎每唱一句须有一项动作,与皮黄剧直着嗓子嘶唱不同。所以在《诗经》当中,诗、乐、舞虽已登场,结合却还不紧密。

楚辞则因其特殊的风格而与戏曲相通之处极多。楚地民风信巫,所以巫风很盛,其形式于楚辞中可见一斑。而几千年来,巫风不绝,以古代所存的文献资料与现在的活体对看,损益固所不免,大体结构则没什么变动。试看今天那些跳大神的:前面摆上一张桌子,即所谓的案,然后摆上供品,燃香设祭,巫者或持幡,或持剑,或两者并持而舞,口中念念有词,真可以说是"集歌舞于一身"了,在我们古代,很多东西都起源于巫,因为巫掌握着文化,掌握着在当时人看来的天命的传达。《楚辞》中的《九歌》,据考证,是楚国南部民间祭祀时所唱成套的歌曲,乐的部分,即使口耳相传,也没能像昆曲那样一脉尚存,毕竟太久远了,留下来的,就只有这些歌词了,一般多认为经过了屈原的整理。所谓的《九歌》,实际上共有十一支曲子,即十一首诗,据闻一多先生考证,其首尾两支为迎、送神曲,中间歌颂诸神(《国殇》一篇则为人鬼,鬼者,人神也),正合九歌之数。今取其说,按:《东皇太一》为迎神曲,也可以说是祭天神的排场;《云中君》为祭女性云神之歌;《湘君》为祭湘水男神

之歌;《湘夫人》为祭湘水女神之歌;《大司命》为祭主寿命男神之歌:《少司命》为祭主寿命女神之歌;《东君》为祭太阳神之歌;《河伯》为祭男性河神之歌;《山鬼》为祭女性山神之歌;《国殇》为赞扬阵亡烈士亦即人鬼之歌;《礼魂》则为祭祀结束时送神之歌。这就是九歌的全部仪式排场。王国维《宋元戏曲史》说戏曲是"以歌舞演故事";周贻白先生尤主以"演故事"为戏剧成立的关键(参见其《中国戏曲发展史纲要》)。九歌仅为仪式程序,与戏曲之连套故事讲情节自然不太一样,但九歌载歌载舞则与戏曲相通;而祭祀时,其间或有巫者"装神弄鬼",则又与戏曲中的"装扮"人物相似。

至于内容呢,九歌之词多恋歌,一种说法是人神恋爱,即人神对话论。其中《云中君》和《少司命》为男人向女神求爱;在《大司命》与《河伯》中,是男神向女神求爱;在《湘君》、《湘夫人》和《山鬼》中,则叙述女神的失恋。但这种对话,不是天神真的下凡,现身说法,和人面对着面谈情说爱,而是巫者或装扮成神仙,假想另一人的存在,或本身即人,而假想一神仙的下凡,自歌自舞。在昆曲折子戏中,有一出叫"拾画·叫画",取自汤显祖的《牡丹亭》。大意是说书生柳梦梅在花园中正自感伤,忽见地上有卷轴一幅,拾起一看,却是一幅画,自此引出无穷故事。他几番打开,又几次合上,恭敬爱慕之状可掬。先猜此画中之人为菩萨,却并不在莲花宝座;继又认她为嫦娥,又见无祥云半朵;最后忖度:此莫非人间女子? 则见她旁柳依梅,想自家名叫柳梦梅,柳边梅边皆有份,当是有缘。于是费尽唇舌,绞尽脑汁,直想吹一口气叫她从画上跳下来,临行又将此画卷起,怕她伤风感冒。这出戏,浙昆的汪世渝先生曾拿过中国戏剧梅花奖的,汪先生自歌自舞,整整半个小时,如不是有热烈的想象,决不能表演的出神入化。联系到九歌祭祀的场面,巫者假想神人的存在,自怜自爱,载歌载舞,与此绝堪比类。而"山鬼"中女神望情人不至,自怨自怜之凄美景象又何尝不似杜丽娘之"良辰美景奈何天",体裁虽二,情致正同。

九歌的仪式与戏曲中的套曲也很相似,只是没有固定的句数、字数,没有"曲牌",也不连贯,若论实质,当为决不相同的两样东西,但是九歌自具首尾,曲曲相连,与后世戏曲中曲牌体中的套曲极为相似,与皮黄剧和其他近世戏曲所使用的板腔体则隔若云泥。当然这是从宏观的角度看,而板腔体

的曲词多为七字句和十字句,从文词和节奏的细微处,则又和板腔体相近,刘崇德先生将楚辞归为板腔一脉寻非臆测,似更为探本之论,详见其新著《燕乐新说》中"词乐探微"一节。

自序家世或曰报家门儿,为后世戏曲一大特色,也是中国传统戏曲的一大特色。《离骚》开篇即道:"帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮,惟庚寅吾以降。皇览揆余初度兮,肇赐余以嘉名。名余曰正则兮,字余曰灵君。纷吾既有此内美兮,又重之以修能。扈江蓠与辟芷兮,纫秋兰以为佩。……"对此,周贻白先生说,"他把自己的出身,从远祖叙起,连他父亲及自己的名字,乃至生年月日都叙出来,慢慢的,才借用譬喻说起一己的抱负和遭遇。这与戏剧中脚色上场时所用的引子和自白,并没有什么差异。固然,这不过是一种文体,拉扯不到戏剧上去,但汉代以降许多文人的自叙散文都发端于是。戏剧中第一身称的自白,不过是另一方面的发展而已。"[3]汉承秦制,而汉代文学则继承屈原、庄子为多,即为楚文学的延续,汉赋中大段的铺叙则为自叙的变种。乐府诗就更明显了,自叙者如《古诗为焦仲卿妻所作》中之"十三能织素,十四学裁衣,十五弹箜篌,十六诵诗书,十七为君妇,心中常苦悲"。他叙者如《陌上桑》之"日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自名为罗敷。罗敷喜蚕桑,采桑城南隅。青丝为笼系,桂枝为笼钩。头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦。"从离骚到汉乐府到戏曲,可谓一脉相承。戏曲如《西厢记》开篇之"老身姓郑,夫主姓崔,官拜前朝相国,不幸因病告徂。……"一段为戏曲常见的路数,而张生对红娘自报家门儿时说"并不曾娶妻",可以说是善于运用"自报家门"的特色来达到笔下生花的效果,若不是深谙于文章、精于制曲的人,决不能道出此等妙语,做出此等安排。后世的评书、小说,对人物衣貌的描写几乎成了套话。说眼便谓丹凤眼,描眉便说柳叶眉,嘴则樱桃小口,指则鲜润如葱。今人说书,道恶人无不是"鹰勾鼻子蛤蟆嘴"。《红楼梦》中衣饰容貌之描写则绝不雷同,可谓量体裁衣,称得上这类描写中的皎皎者了!

以文辞而论,楚辞之跌宕多姿、酣畅淋漓、缠绵悱恻与诗经之温柔敦厚自是不同,与戏曲之极尽渲染则甚为相似。楚辞的文章,戏曲的剧本都在,用不着我们费力描画。本文的比较,则纯为形式上的,就好比找来两个长相

类似的人,比一比,看一看;但楚辞、戏曲,自是两种绝不相同的体裁,不可过于附会牵强了。

注释:

[1] 王国维:《王国维文学论著三种》,第 57 页。

[2] 钱钟书:《谈艺录》,第 32 页。

[3] 周贻白:《中国戏剧史长编》,第 5 页。

参考书目:

[1] [宋]洪兴祖补注:《楚辞补注》,四部丛刊影明翻宋本。

[2] 钱钟书著:《谈艺录》,中华书局 1984 年版。

[3] 王国维著:《王国维文学论著三种》,商务印书馆 2000 年版。

[4] 周贻白著:《中国戏曲发展史纲要》,上海古籍出版社 1979 年版。

[5] 周贻白著:《中国戏剧史长编》,上海书店 2004 年版(人民文学出版社 1960 年版)。

[6] 刘崇德著:《燕乐新说》,黄山书社 2003 年版。

(作者单位:河北大学人文学院 2003 级硕士研究生)

《元杂剧乐谱研究与辑译》评介

□晏 欧 韩 宁

元杂剧即元北曲杂剧,是元曲的主要组成部分。作为彼时的“新诗体”,它是一门综合的、独立的歌舞台艺术,融合着诗、文、乐、舞等多种艺术表现技巧和手法,以歌舞搬演故事,塑造人物形象。是有元一代诗歌舞台艺术的典型代表;作为彼时的声腔艺术,它以诗歌舞台艺术作为主要表现手段,由诗歌文本和声腔艺术构成其完整的结构。其声腔艺术,后人对之多不甚明了。研究古代乐谱典籍,包括元杂剧乐谱,古今学者均面临难于搜讨的困难。从戏曲声腔艺术的角度来揭示元杂剧的真貌,至为不易。作为戏曲声腔艺术,元杂剧所包含的内容是极其丰富的,既有配合歌舞、声词表演的戏剧诗体文学,又有繁复多样的声腔。实际是杂剧文学的声腔艺术化。近世研究者大都把目光倾注于杂剧文本。其声腔艺术,更不被晓,因而成为纯粹的案头文学。而被抽绎了声腔表演艺术的元杂剧,徒留声腔与表演的概念。另外,文学尊体观念之波及,词曲于其时即被目为仅供娱乐的技艺,难登大雅。清人纪昀说,词曲一事为“末技小道”,堪称道出元杂剧生存的实际。元代文人社会地位跌落,创作转型,尤令杂剧文学衰落。近人王国维说:“词曲一道,前人视为末伎,不复搜讨,遂使一代文献之名,沉晦者且数百年。”元杂剧乐谱的流失,让他感到整理的不易。他“痛往籍之日丧,惧来之无征”,而大力“博稽故简,撰为总目”。古代乐谱的记谱方式多出且繁杂。其时稍后,人们已对乐谱谱字解读已感到困惑。今之研究者尤其面临乐谱资料严重短缺和谱字难识的问题。另有,近现代,西方乐理东渐,以五线谱、简谱统一记谱方式。古代独特的记谱方法愈加为人所难识,至于全然懵懂,不知所云了。即有志于此道者,面对古代乐律标准频繁变化的复杂情形,而困惑于古乐之律吕、宫调变化之不居。即有所解,亦常郢书燕说,难以自通。这影响着今人对古代的民族音乐艺术、独特的古谱以及包括文学艺术在内了解和

接受。

然经过近年来学者们的努力，元杂剧乐谱文献匮乏的状况已然大有改观。尤为学界所瞩目的，是我国著名词曲学家刘崇德先生近年来的研究，使之又有根本的转变。刘先生早年受教于近代曲学大师王季烈弟子赵季扬，赵先生精通古音律，刘先生从其研习拍曲多年，得其心传奥妙。其后又数十年如一日，醉心于古代音乐典籍的整理与研究。1997年整理被近代曲学大师吴梅誉为“词山曲海”“天下之宝”的《九宫大成南北词宫谱》，完成了《新定九宫大成南北词宫谱校译》一著。其后又推出《碎金词谱今译》、《中国古代音乐经典丛书》、《燕乐新说》等系列整理、翻译古乐谱以及乐谱理论分析的著作。这些著作不仅对古乐谱进行了大量的搜逸、整理和考证，同时对古代词曲学理论做出了诸多创见和修正，大大拓展了对古乐谱认识的广度和深度。

本套《元杂剧乐谱研究与辑译》(上、下册，河北教育出版社2003年版)，即是刘先生于整理《九宫大成南北词宫谱》之际，从南北曲、昆腔、弦索腔等古代曲谱中，辑译出元杂剧乐谱七十余折，曲牌八百余支，所涉剧目一百一十多种编著而成。由“元杂剧乐谱研究”和“元杂剧乐谱辑译”两部分组成。从乐谱声腔角度，对元杂剧做出了全新审视和观照，为全面认识元杂剧提供了最扎实可靠的基础。在“元杂剧乐谱研究”中，分四章对今存元杂剧乐谱资料的可靠来源；元杂剧声腔的声情表意特征以及北曲杂剧声乐嬗变流传等问题进行分析。所作诸多结论，都对以往的研究中的难点提出创见。比如所谓的“务头”问题。“务头”系元明戏曲创作与演唱中的一个常用术语。自元人周德清《中原音韵》中提出以后，就歧说不一。明中叶以后，此法渐绝，到了清初则已“千古难明”(李渔语)了。近人亦多有论及“务头”者，然皆难得要领。本著从考察元杂剧最基础的音乐单位——曲牌入手，对最先提出务头观的《中原音韵》中所收带有务头的曲牌一一分析，对比曲文中所标的务头字和与务头字本身相应的乐音音调降低和提高所造成的艺术效果，得出“务头是每一只曲在音韵、声调、修辞的关键之处。”或者说是“指一只曲中声调最能动人、最具感染力之处”的结论。指出务头实际上是因音乐上的特定语而限制曲文所致，与因曲文上的特定语来限制音乐的“定格”正

相反。因此,“从戏曲曲文上讲,务头是‘施俊语于其处’,所形成的‘曲眼’;而从音乐上讲,务头则当为一只曲牌中音调揭高、节奏悠扬之处。”近代以来,论及务头往往脱离音乐,仅从曲文上探讨,故丛说歧论,终不能道其实质。著者还详论元杂剧宫调声情和曲牌问题。当前人语及宫调,或认为其作用仅为限定管色之高低;或认定是被借用来以作为曲牌分类的标目。作者通过宫调对元杂剧在不同场次中作用的考察,提出了元杂剧“宫调声情论”。元杂剧系属宫调联套形式,即由四种不同宫调(即四折)组成套曲以结构全剧。著者将有乐谱可按的元杂剧八十三种完整剧目使用宫调的情况详列于表并加以分析,从中发现了元杂剧在场次安排与每场所用宫调之间的规律。指出元杂剧每折的宫调都不是随机运用,率意安排,而是根据特定剧情,再依特定宫调的性质和作用选定。“元人对于每一种宫调的声情感受都有明确说法,如‘仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹伤悲’等等。元杂剧第一折为开场戏,对于戏剧为情节的开端,于音乐为起调。而元人认为仙吕调的特征是清新绵邈,当然最适于第一折。第四折为末场戏,往往是戏剧的高潮所在,元朝人认为双调‘健凄激袅’,也就是慷慨激昂,这种声调适于将人们的情绪引向高潮。”指出元杂剧宫调的运用视剧情的需要而定,而且进一步指出元杂剧这种运用宫调的习惯已经被规范为声腔程式而固定下来。其他详论了元杂剧在声腔艺术上的特点。指出了元杂剧与宋词、唱赚、诸宫调的承继关系,及其与宋元时期五声音阶、南曲在音阶上的区别。并以南曲以及北曲中之散曲、诸宫调做对比,分析了元杂剧在宫调、曲牌、联套和音韵格律上的独特之处。不论从宫调特点上,还是从曲牌的继承来源上都确认了元杂剧起于元代北方民间音乐和融合各民族音乐的地域特点;并论证了元杂剧所代表的北曲在音乐上总体呈现着“刚劲豪健”、“跌宕闪赚”的声腔风格,并认为这种声腔艺术特点是元杂剧逐步走向衰亡的原因。

“元杂剧乐谱辑译”部分则汇集了从北曲乐谱、昆曲乐谱、弦索谱等古代曲谱中,辑译出的元杂剧乐谱七十余折,曲牌八百余支,剧目一百一十多种。本部分采音乐典籍主要有:《九宫大成南北词宫谱》(清内府刊本)、《纳书楹曲谱》(1792 年清曲家叶堂编)、弦索谱(一为清人沈道、程清编《校正北西厢弦索谱》,一为汤子彬、顾峻德编《太古传宗》)。

本著在对元杂剧乐谱的资料来源和组成作出切实考证的基础上撰成。元杂剧乐谱典籍几无保存流传至今者。刘先生在《燕乐新说》中也曾提到词曲音乐，宋谱尚有《白石道人歌曲》、《乐府浑成集》残谱及《事林广记》所载唱赚乐谱传世。而元谱，即元代谱字，我们至今未得见其片纸只字。今所称北曲杂剧、南曲传奇之谱，皆为清人所结谱，其谱字、板式以皆昆腔之体，故借昆腔传谱搬演元明曲剧并非难事，而欲证其音乐原貌则邈如蛛丝马迹。其难如此，却并非没有一点机会，本著即就可得之元杂剧乐谱资料，勉为追寻。本著序言："而元曲虽明清以来被昆曲所掩，但其作为北曲，或以北曲乐曲乐谱资料被保留下来，或在昆曲中一直被搬演至今。南北曲尚存，而元曲音乐则未泯灭"。虽然元杂剧乐谱被昆曲所掩，于今片字不得。但其谱字、板式却为昆腔继承，保留在其中，这就留下了"破解"元杂剧音乐的"钥匙"。其所被掩的，正是能够为今人利用的。在昆腔这一活体艺术形式当中寻绎元杂剧声腔的历史真实，从昆曲音乐中追证元杂剧乐谱的可靠存在，求得乐谱。循谱以求其声，方法巧妙；因声以致其实，结论可信。

（作者单位：河北大学人文学院，河北大学出版社）

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国曲学研究　第１辑
作者＝《中国曲学研究》编辑委员会编
页数＝２６１
ＳＳ号＝１３５４５１９９
出版日期＝２００６．０４
出版社＝河北大学出版社
ＩＳＢＮ号＝７－８１０９７－１２６－３
中图法分类号＝Ｉ２０７．３７
原书定价＝３６．００
主题词＝古代戏曲（学科：　文学研究　地点：　中国）　古代戏曲　文学研究
参考文献格式＝刘崇德主编；《中国曲学研究》编辑委员会编．中国曲学研究　第１辑．保定：河北大学出版社，２００６．０４．
内容提要＝河北大学艺术学院、河北大学曲学研究中心主办：本书内容包括：宋词的音乐文学性、北曲与民间音乐文化、元散曲先天特质论、唐乐府辨、地方戏与传统剧目的传承、楚辞通于戏曲等。